BRAVO!

AGOSTO 2002 - ANO 5 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

EXEMPLAR DE ASSINANTE - VENDA PROIBIDA

Diva do avesso

ELZA SOARES canta o Brasil marginalizado e subverte a MPB em seu novo e melhor disco

59

AGOSTO 2002 – NÚMERO 59 http://www.bravonline.com.br

Capa: Elza Soares, fotografada por Nino Andrés. Nesta pág. e na pág. 6, *Portrait of a Portrait of Harry Nyquist*, de Jim Campbell (2000), que integra a mostra *Emoção Art.ficial*

ARTES PLÁSTICAS

TELEVISÃO

MÚSICA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GIL INOUE E DIOGO TELLES

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

CINEMA

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

O melhor da cultura em agosto: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Festival de Curtas, **cinema, em São Paulo, pág. 114**

Pop Brasil: A Arte Popular e o Popular na Arte, **exposição, em São Paulo, pág. 43**

A Cabeça, **livro de contos de Luiz Vilela, pág. 95**

Jennifer Larmore, recital, no Rio e em São Paulo, pág. 78

Festival Internacional de Teatro Palco & Rua, **em Belo Horizonte, pág. 124**

O Assalto, **filme de David Mamet, pág. 98**

Amilcar de Castro, exposição, no Rio, pág. 30

A herança de John Cage, pág. 68

Os políticos e a manipulação na TV, pág. 46

Inácio, *O Enfeitiçado* **e** *Baltazar*, **novelas de Lúcio Cardoso, pág. 92**

Do Cóccix até o Pescoço, **CD de Elza Soares, pág. 60**

Emoção Art.ficial, **exposição, em São Paulo, pág. 24**

NÃO PERCA

Vozes do Brasil, **livro de Patricia Palumbo, pág. 76**

Arte chinesa, exposição, em São Paulo, pág. 36

Yuri Temirkanov e Orquestra Filarmônica de São Petersburgo, concertos no Rio e em São Paulo, pág. 80

A Ratazana, **romance de Günter Grass, pág. 82**

Woyzeck, o Brasileiro, **teatro, no Rio, pág. 118**

Apropriações e Coleções, **exposição, em Porto Alegre, pág. 45**

Uma Vida em Segredo, **filme de Suzana Amaral, pág. 108**

INVISTA

Performance!, **CD de Henri Salvador, pág. 74**

Sangue Sábio, **romance de Flannery O'Connor, pág. 88**

Longa Jornada de um Dia Noite Adentro, **teatro, no Rio, pág. 127**

O Príncipe, **filme de Ugo Giorgetti, pág. 115**

FIQUE DE OLHO

Grupo Corpo, dança, em São Paulo e Belo Horizonte, pág. 129

3º FILE, festival internacional de linguagem eletrônica, em São Paulo, pág. 42

A luta livre na TV, pág. 52

Heathen, **CD de David Bowie, pág. 79**

João Gilberto, show em São Paulo, pág. 81

Sonetos **e** *Afinado Desconcerto – Contos, Cartas, Diário*, **de Florbela Espanca, pág. 94**

Ilha Rá-Tim-Bum, **programa infantil de TV, pág. 57**

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: *VOZES DO BRASIL*: LUCIANA DE FRANCESCO / ARTE CHINESA: JEAN-FRANÇOIS ROUDILLON / AMILCAR DE CASTRO: CESAR BARRETO / LUTA LIVRE: GUSTAVO ARAGÃO / ELZA SOARES: NINO ANDRÉS / *WOYZECK*: PEDRO GARRIDO / *LONGA JORNADA...*: EDUARDO PEREIRA / JOÃO GILBERTO: DARIO ZALIS/DIVULGAÇÃO

BRAVO! fez um bom retrato dos retratos do Brasil.

Ana Márcia Pereira
São Paulo, SP

Sra. Diretora,

Fotografia

Os artigos sobre a fotografia brasileira (*Documento e Contaminação*) e Pierre Verger (*O Outro Verger*) são muito ricos em informações e opiniões abalizadas sobre essa que é uma das maiores expressões artísticas dos tempos modernos.

Marcelo Esteves
Campinas, SP

Engraçado pensar que a fotografia ainda é vista com reservas (*A Coisa Morta e A Arte de Ver*, **BRAVO!** nº 58). A máquina cabe apenas captar o que o olhar optou como meio de expressão pertinente ao ser humano por trás da máquina. Parabéns aos artistas que optam pela foto arte, descobrindo novas linguagens.

Glória Coelho
via e-mail

Ensaio!

Com seu oportuno ponto de vista sobre o vezo do lugar-comum na nossa língua pátria (*A Nível de Detestável*, **BRAVO!** nº 58), Sérgio Augusto de Andrade vem reforçar as fileiras daqueles que têm se ocupado do assunto. O tema, já amplamente escarafunchado no ótimo *A Sociedade dos Chavões*, de Cláudio Tognolli, merecia de fato ser incluído no rol das questões diárias que aviltam a nação. Afinal, é por meio da linguagem que se estabelece o nosso conhecimento do mundo. E se essa linguagem é resumida a um mero tartamudear de clichês, corremos o risco de nos transformar na Macabéia de Clarice Lispector, limitada pela palavra perante um mundo cada vez mais estranho e complexo. Pena que o léxico elaborado pelo ensaísta se resuma a 25 casos somente.

Paulo Lima
Aracaju, SE

Lindo o ensaio de Sérgio Augusto de Andrade (*A Nível de Detestável*, nº 58), que acabou se esquecendo de falar sobre os gerúndios que empestearam nossas vidas! Quem se utiliza deles, de forma totalmente desnecessária, são os mesmos que se utilizam do "a nível de", "enquanto mulher" e de todos os outros horríveis clichês que fazem doer a alma. Seria melhor que todos simplificassem suas vidas e parassem com isso!

Fernanda O. Corvo
São Paulo, SP

O artigo de Otavio Leonídio (*Um Lugar para Niemeyer*, **BRAVO!** nº 58) vem em momento oportuno, em meio a acaloradas discussões sobre a obra de Oscar Niemeyer. Não li o livro de David Underwood, portanto, limito-me aos comentários feitos no artigo. Seguindo os passos do autor, começo por perguntar quais seriam de fato "as questões verdadeiramente relevantes para nossa arquitetura hoje". Uma vez que falamos de Niemeyer, talvez seja necessário refinar mais a pergunta. Ela deveria ser, então: quais as questões verdadeiramente relevantes levantadas pela arquitetura de Niemeyer no âmbito de nosso sistema cultural hoje? O ensaio *A Política na Arquitetura de Niemeyer*, de Carlos Antônio Leite Brandão, publicado no livro *Anos JK: Margens da Modernidade*, organizado por Wander Melo Miranda, me parece um primeiro (?!) e obrigatório passo nesse sentido, na medida em que Brandão não apenas tenta circunscrever historicamente algumas obras-chave do arquiteto, mas também percebê-las dentro do contexto mais amplo do "projeto moderno". Daí outra inevitável pergunta: qual seria a contribuição de Niemeyer ao "projeto moderno", isto é, ao projeto moderno no âmbito de nosso sistema cultural hoje? Pode-se, como faz Brandão, propor que ela inaugura o olhar pós-moderno enquanto "consciência e perspectiva crítica que o olhar da modernidade lança sobre si própria" — quem sabe um caminho... Como a crítica de Leonídio se dirige tanto aos "modernistas empedernidos (entre os quais se deve incluir a categoria dos niemeyerianos *ratés*)" quanto aos "renitentes pós-modernos e desconstrucionistas *parvenus*" — e resta saber em qual categoria o autor do artigo se imagina —, talvez não importe tanto o caráter "avançado" e auto-reflexivo da arquitetura (?) de Niemeyer, e a pergunta anterior passa a fazer sentido: o "ponto cego" aqui é que, salvo prova em contrário, Niemeyer é um arquiteto moderno. Se moderno é historicamente datado, a resposta às duas últimas perguntas é: nenhuma. Donde, se existe alguma contribuição ao debate arquitetônico contemporâneo, ou Niemeyer não é (mais) moderno ou o moderno não é (mais) historicamente datado. Bem, não serei eu a desatar esse nó. Mas em tempos de *Big Brother*, em que uma crítica negativa e contundente (refiro-me ao *1984*, de Orwell) dá nome a um programa classe "totalmente desclassificado", o "duplipensar" talvez já seja uma possibilidade.

Ricardo Rocha
via e-mail

Cinema

Sobre a crítica *A Tecnologia Contra-Ataca* (**BRAVO!** nº 58), talvez o que cause mais desconforto às pessoas que tiveram o privilégio de assistir a *Guerra nas Estrelas* e às continuações, cujo coroamento se dá com o magnífico *O Retorno de Jedi*, seja o fato de que nesta nova trilogia, as expectativas — e nem tanto a história — tenham sido esvaziadas, pelos próprios episódios anteriores. Com relação aos personagens, já sabemos quem é quem, e qual será o destino de cada um. Queria poder ser surpreendido por alguma reviravolta mirabolante, mas a história apenas segue, no seu traçado burocrático.

André Regis
via e-mail

TV

Já era hora de ler uma refinada análise a respeito do comércio do desespero e da exploração da fé (*Só o Pop Salva*, **BRAVO!** nº 58). É muito difícil enganar um homem quando o tema referente é visível (bens materiais, estética, etc.), mas quando o apelo é a fé, aí a coisa complica. Por meio dela, tudo de errado e certo pode ser feito, principalmente se a televisão é o elemento difusor, o décimo terceiro apóstolo espalhando uma boa nova.

Luciano Milici
via e-mail

No texto *Só o Pop Salva*, concordo com algumas declarações em tese. Mas só quem viveu a experiência de Deus pode falar com propriedade. A cultura do articulista não serve de base para criticar os trabalhos religiosos. Primeiro tem de se encontrar Deus para se ter base para a crítica.

Roberto Rocha
via e-mail

De fato, penso que existem alguns exageros nos programas de televisão, e até nas mensagens de alguns irmãos, mas isso não nos dá o direito de subestimar o poder de Deus, do Seu Espírito Santo e ainda generalizar, como se todos os protestantes fossem iguais (*Só o Pop Salva*).

Robércio E. B. Braga
via e-mail

Causou-me espécie a crítica preconceituosa do sr. Michel Laub no que concerne ao futebol (*A Narrativa do Engodo*, **BRAVO!** nº 56). Adoro futebol! Sou torcedora, fanática, do Santos FC desde 1963 e associada desde 1978. O crítico, talvez com o seu pensamento voltado para os anos 60, quiçá, 50, do século passado, aduz, em certa parte da crítica que "...se as mulheres têm sua 'fome de ficção' saciada pelas novelas... os homens a matam com as façanhas do seu time querido". Quanto preconceito! Desde quando gostar de futebol é exclusividade de homens? Ou gostar de novelas é exclusividade de mulheres? Odeio novelas! Mas amo o meu Santos FC. Quanto aos melodramas dos locutores das televisões, é fácil excluí-los. Faça como eu: deixe a televisão muda nos 90 minutos de futebol, trocando os cacarejos dos locutores e comentaristas (entendo de futebol, tanto ou mais do que eles), por maravilhosas peças eruditas: as de Bach, por exemplo. E viva o meu Santos FC!

Neli Aparecida de Faria
São Paulo, SP

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-geral: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*).
Revisão: Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Lilian do Amaral Vieira, Marcelo Joazeiro.
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*).
Editoras: Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*), Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradora:* Kika Reichert.
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Jairo da Rocha, Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*internacional*), Iza Aires

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*).
Suporte Técnico: Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Pavlova, Alberto Tassinari, Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Angela Leite Lopes, Angélica de Moraes, Caco Galhardo, Carlos Heli de Almeida, Daniel Piza, Dante Pignatari, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Monteiro, Gabriela Mellão, Helton Ribeiro, Henk Nieman, Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, José Castello, Julio de Paula, Katia Canton, Livio Tragtenberg, Luciano Trigo, Luis Girard, Marco Frenette, Marici Salomão, Mauricio Monteiro, Ned Sublette (*Nova York*), Nelson Brissac, Nelson Rubens Kunzee, Nino Andrés, Nirlando Beirão, Odilon Moraes, Pedro Köhler, Rafael Vogt Maia Rosa, Ramiro Zwetsch, Renato Janine Ribeiro, Ricardo Tacioli, Rodrigo Andrade, Rogério Alves, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente: Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*).
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Claudia Alves (*claudia@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*), Silvia Queiroga (*silvia@davila.com.br*).
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@terra.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Ken Machida) – 1-9-5 Otemachi, Chiyoda-ku – Tokyo – 100-8066 – Tel. 00++/81/3/5255-0751 – Fax: 00++/81/3/5255-0752 – e-mail: kenichi.machida@nex.nikkei.co.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 00++/41/21/318-8261 – Fax: 00++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br), ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Gerente: Luiz Fernandes Silva
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Erika Martins Gomes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604.
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*)

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing e Projetos: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*).
Assistente: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Gerente: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*).
Assistente: Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

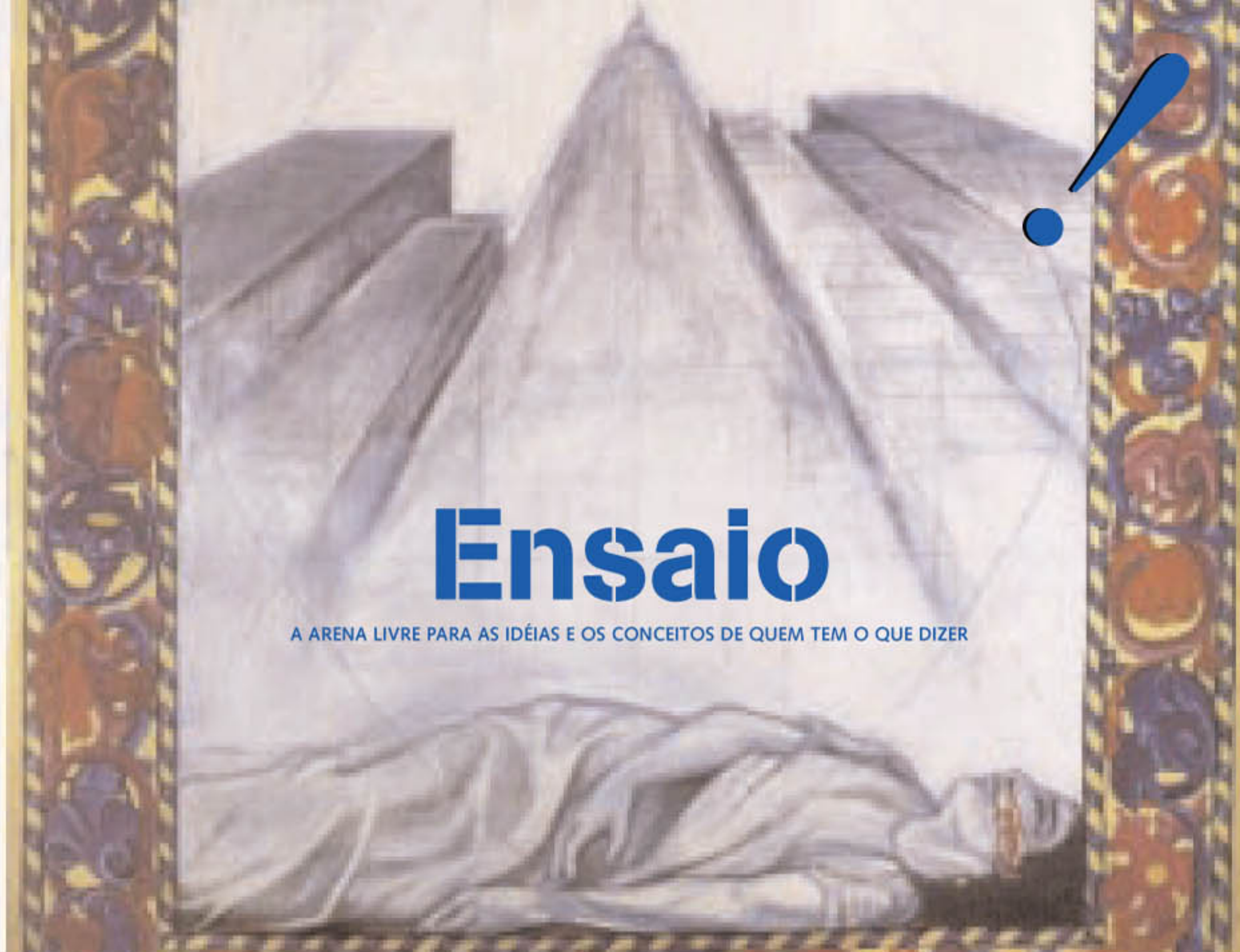
PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676.

Fotolitos: Soft Press e Village – Impressão: Gráfica Oceano. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

Isto aqui é negócio

Grupos privados têm usado o aparelho público da cultura como trampolim

FOTO HENK NIEMAN

Uma profunda mutação vem afetando as instituições ligadas à arte no país. O desenvolvimento de grandes projetos urbanísticos e arquitetônicos e a generalização dos princípios de gestão empresarial e mercado na área da cultura – potencializados pela integração econômica internacional – alteraram radicalmente os mecanismos de produção e exibição da arte. Dada a crise dos mecanismos tradicionais, dependentes do Estado, de administração do espaço urbano e da cultura, estão se impondo operações, de grande poder econômico e político, visando a reconfigurar as cidades, a função dos equipamentos culturais e o papel da arte.

Os acontecimentos recentes no cenário cultural do país – a crise da Bienal de São Paulo, a projetada implantação do Museu Guggenheim no Rio de Janeiro, o surgimento de grandes instituições culturais privadas, as exposições internacionais da BrasilConnects e a demissão do diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Ivo Mesquita – são os marcos mais importantes desse processo. Eles apontam para a cristalização do quadro institucional – articulação com instituições internacionais, gerenciamento empresarial, associação com interesses corporativos e imobiliários – que deve presidir a produção de arte no país na era da economia cultural globalizada.

Detalhe da obra *Frida*, de Dora Longo Bahia (1993): um projeto corporativo para a cidade e a cultura transforma a função dos equipamentos urbanos e o papel da arte

Sem Título, **de Marcos Coelho Benjamin (1994): talvez nunca, na história de São Paulo, a configuração de poder envolvendo a cidade e a arte tenha sido tão cristalina**

A questão é: como o processo de integração global vai se fazer? Que estruturas urbanas e culturais estão sendo criadas? A inserção do Brasil no sistema global de produção e exposição de arte está sendo jogada agora. Vários processos de caráter urbanístico e cultural que estão ocorrendo em São Paulo parecem articular-se para configurar estratégias diante da globalização. A constituição de um pólo cultural empresarial, diretamente relacionado com grandes projetos de desenvolvimento urbano, indica a consolidação de novos princípios e procedimentos para a produção cultural.

A mobilidade dos capitais financeiros internacionais acirra a competição entre as cidades por investimentos, levando à criação de políticas para atrair projetos corporativos de desenvolvimento urbano. A imagem da cidade torna-se assim um elemento fundamental para o marketing administrativo nesta competição para atrair capital. Consolida-se o processo de espetacularização da cidade, por meio da construção de grandes museus e institutos de arte orientados para o turismo cultural, com papel determinante na reestruturação das cidades e sua inserção na economia global.

Tornou-se paradigmática deste novo papel das instituições culturais na reestruturação global das cidades a *Mostra do Redescobrimento*, em 2000. Ela indicou a tendência à implantação, na cidade, de projetos que relacionam arte e renovação urbana em escala global. A necessidade de atrair um enorme público, em função do alto custo do empreendimento, a difusão internacional de uma imagem publicitária do país e, principalmente, métodos empresariais substituindo princípios curatoriais determinaram a exibição.

A mostra implicou uma mudança de patamar institucional. A reforma do complexo do Ibirapuera, incluindo o prédio que ficou conhecido como Oca, redundou, na prática, numa apropriação privada do parque. A flexibilização jurídica permitiu a grupos privados usar o aparelho público da cultura como trampolim. A Associação Brasil + 500 – que promoveu a mostra e da qual surgiu a empresa BrasilConnects – utilizou-se da estrutura e da legitimidade da Bienal para alavancar sua constituição e financiamento. Subitamente, emerge um pólo institucional corporativo na área da cultura, dotado de grande poder financeiro e capacidade organizacional.

Um processo que vai além, indicando uma tendência geral à apropriação de equipamentos públicos por instituições que passaram por diversos tipos de privatização branca. Ocorreu recentemente um verdadeiro loteamento dos espaços públicos: as cessões do prédio da Oca, no parque do Ibirapuera, para a BrasilConnects; da Galeria Prestes Maia para o Museu de Arte de São Paulo, e do prédio do Prodam ao Museu de Arte Moderna de São Paulo – todas instituições dirigidas por personalidades das áreas financeira e imobiliária da cidade.

Mas uma conjunção de fatores levou ao colapso do dispositivo Bienal, paralelo ao enfraquecimento de todo o aparato público de administração da cidade e da cultura. Dois modelos completamente distintos de organização e produção de arte se confrontaram aqui. Por um lado, a Bienal – instituição pública, inserida no campo de relações sociais da cultura, valorizando arte como processo criativo e reflexivo. Por outro, o modelo da entidade privada, inserida em processos corporativos de renovação urbana, gerenciada segundo padrões do mercado, voltada para a arte popularizada e para a difusão internacional do país.

A apropriação da Bienal, embora apresentada como um esforço de preservação, é na verdade uma operação de sucateamento. O processo obedece à mesma lógica especulativa do capital. A instituição pública é usada para gestar um dispositivo privado que, uma vez consolidado, drena seus recursos e pessoal. A instituição pública então mergulha num quadro de carência, incompetência e descrédito.

FOTO HENK NIEMAN

Como então o poder financeiro e imobiliário da cidade – diretamente envolvido nas mais importantes operações corporativas de reestruturação urbana – tratou, na última Bienal, das metrópoles através da arte? Não houve qualquer análise quanto ao papel que as cidades escolhidas tenham na articulação da rede de cidades globais. Não se fez qualquer referência aos modos pelos quais a produção artística nestas metrópoles está sendo institucionalmente inserida no sistema internacional da cultura. A arte aparece sem qualquer relação com os processos estruturantes das cidades. Um dispositivo que serve para evacuar da esfera artística os processos que constituem a complexidade e as tensões do espaço urbano. Justamente tudo aquilo que a produção artística contemporânea procura incorporar.

Na privatização da produção cultural, as instituições são empreendimentos de grupos financeiros e imobiliários

O mesmo grupo de diretores e curadores transita entre a Fundação Bienal e as novas instituições privadas que estão sendo criadas em São Paulo, no esteio da BrasilConnects. São centros culturais instalados no novo pólo empresarial da cidade, na área da av. Faria Lima, integrados a projetos imobiliários, como parte do processo corporativo de reestruturação urbana da cidade. Trata-se da mais sistemática operação sobre as instituições culturais e os espaços públicos ocorrida até agora no país. É a tendência dominante: formam-se grandes instituições concentradoras e hierarquizadas, na mesma lógica dos enclaves urbanos modernizados. É o projeto corporativo para a cidade e a cultura.

Essas novas operações institucionais, dadas sua natureza e escala, apontam para uma nova etapa do processo de privatização da produção cultural. As novas instituições são empreendimentos privados, promovidos por grupos que atuam no cruzamento entre grandes projetos urbano-imobiliários, corporações financeiras e administração pública. Talvez nunca, na história de São Paulo, a configuração de poder envolvendo a cidade e a arte tenha sido tão cristalina.

Neste momento de internacionalização econômica e cultural, a questão da organização e dos procedimentos das instituições ligadas à arte torna-se essencial. As alterações decorrentes nas formas de viabilização financeira dos projetos culturais, nas relações das instituições com curadores e artistas, patrocinadores e administração pública são radicais. Neste contexto, processos criativos dedicados à experimentação artística, capazes de avaliar criticamente suas próprias condições de produção, não são mais possíveis no interior dessas instituições.

Mesmo projetos curatoriais como o que era conduzido no MAM-SP, voltado para o mercado e o apoio a coleções privadas de arte, deixam de interessar à dinâmica financeira e imobiliária que tomou conta dos museus e centros culturais. Ao fazer a defesa da privatização das instituições culturais, atribuindo sua saída a empresários que não agem coletivamente em prol das artes, o ex-diretor revela que talvez não tenha compreendido a natureza do processo e a absoluta falta de lugar para um projeto como o dele no novo quadro institucional que está se impondo no Brasil.

Mas seria possível desenvolver propostas alternativas de interação em escala internacional, fundadas em processo de trabalho, em mecanismos de colaboração entre diferentes grupos de criadores, organizações sociais, instituições culturais, administrações públicas e empresas? A extrema complexidade e dinâmica das novas configurações urbanas e culturais não demandariam processos baseados em negociação, participação e troca entre parceiros, em vez de prestação de serviços? – **Nelson Brissac**

Polêmica desafinada

A transformação da Osesp em uma organização social, autônoma e transparente, é a garantia de sua preservação

Nelson Rubens Kunze

Primeiro, músicos e maestros trocaram farpas sobre questões disciplinares e autoritarismo. Depois, causou arrepios o contrato em dólares do diretor e regente titular. Soma-se a isso o ano eleitoral, que traz de volta os fantasmas e medos de que o mais importante projeto musical brasileiro da atualidade possa sofrer um revés. Resultado é que, nos últimos tempos, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Osesp, tem freqüentado o noticiário não apenas por sua excelência musical. E que, após quatro anos de silêncio, a Secretaria da Cultura do Estado finalmente volta a falar da premência de se criar uma organização social para a gestão cultural.

A cultura universal é o maior manancial para as forças de transformação do qual dispõe a humanidade. Depositária de todas as experiências humanas em todos os tempos, a cultura é livre, aberta, plural, não obedece a limitações de qualquer espécie. E se há um caminho que resguarde as conquistas de nossa civilização e de valores como justiça, liberdade e paz, esse passa pelo respeito e valorização da história e da cultura. Assim, é natural que um país considere seus museus, orquestras sinfônicas, bibliotecas e teatros de ópera, do mesmo modo como prevê escolas, hospitais ou habitação (além do futebol, claro!).

Mesmo (ou principalmente) em um país como o nosso, em que uma forte economia organizada convive com os piores índices de injustiça, miséria e criminalidade, a sociedade não pode prescindir da música erudita como importante vetor cultural, como formador de

nossa identidade, como instrumento de cidadania. Não há argumentos para defender um anonimato para as maiores criações do gênio humano — que são as obras de mestres como Mozart, Beethoven ou Villa-Lobos —, o que se faria ao negar, por exemplo, a existência de uma orquestra sinfônica. Mas, paralelamente a essa sua função quase museológica, a orquestra sinfônica tem um empolgante papel na criação contemporânea, como ferramenta musical e gerador cultural de nossos dias. E é por tudo isso (e muito mais), que a Osesp gera paixões e polêmicas. Ela é viva, atuante, e envolve a comunidade, que se importa com seu destino.

Em 1997, o governo do Estado comprometeu-se com a fundação de uma orquestra sinfônica de qualidade. A idéia visionária veio embutida em um amplo projeto de reurbanização da decadente região da praça Júlio Prestes — que incluiu a transformação da antiga Estação Júlio Prestes na nova Sala São Paulo, espetacular espaço para concertos sinfônicos —, e foi respaldada por uma rara determinação política e inédita injeção de recursos. A Osesp, como a Sala São Paulo, foi criada nova, independente, desvinculada, sem compromissos, e talvez essa tenha sido a grande arma para a conquista desse marco, verdadeiro divisor de águas na história sinfônica nacional.

Partituras para ensaio da Osesp: é preciso criar métodos de gestão cultural na esfera do Estado que preservem o interesse público

O grande artífice da implantação dessa orquestra chama-se John Neschling. Suas idéias nortearam o projeto e ele teve a força de implementá-lo. Muitos já conheciam a personalidade do artista Neschling, direto, sem rodeios, vaidoso e soberbo. Mas junto com o talentoso maestro — escolhido pelos próprios músicos da orquestra — também veio o grande realizador, que surpreendeu a todos com sua inteligência e habilidade política. Desde 1998 a Osesp cumpre uma agenda cultural inédita na história da música brasileira, com uma temporada de mais de 35 programas em cerca de 80 concertos anuais, abordando os grandes mestres da música universal, compositores brasileiros e a produção contemporânea. Neste ano, sua temporada alcançou o incrível número de 5 mil assinaturas, reunindo em cada apresentação uma média de 1,3 mil ouvintes. A isso somam-se gravações de CDs (com repertório brasileiro) e turnês internacionais. Nada mal para o país do samba e do carnaval...

A Osesp é exemplar como orquestra no Brasil não apenas pelo resultado sonoro exibido em seus concertos — muitos degraus acima da média que estávamos acostumados a ouvir por aqui —, mas também por sua estrutura administrativa. A Osesp congrega uma orquestra, dois coros, um centro de documentação musical e um programa de educação para professores de escolas públicas, e, para cuidar disso, criou uma força administrativa singular, com diversas hierarquias e competências. Uma estrutura dessas vem fazer frente a uma das graves deficiências de nossas iniciativas culturais, que é a falta de profissionalismo e de conhecimento administrativo-financeiro.

Está na hora de vencermos a distância que a gestão pública cultural guarda das iniciativas privadas. Nos últimos 15 anos, em paralelo à revolução da informática, o mundo viu uma enorme reorganização em seus processos de produção, amplamente discutidos e documentados. Esses processos envolvem não apenas uma otimização em relação à qualidade e eficiência, mas um novo posicionamento empresarial tendo em vista a sustentabilidade de sua ações, seja do ponto de vista ecológico, social, cultural, ético ou outros. (De modo ainda tímido, finalmente, os processos produtivos passam por um tipo de revisão humanista fundamental, pois o capitalismo nu e cru é perverso e destrutivo — mas isso já é outra história.)

FOTO JUCA VARELLA/FOLHA IMAGEM

Já a gestão cultural pública caracteriza-se, desde sempre, por estruturas rígidas, pesadas e obsoletas (que o diga o Teatro Municipal de São Paulo). A burocracia força processos administrativos burros, porque atrelados a regulamentações muitas vezes ultrapassadas, sem espaço para alternativas originais. Essa burocracia equipara todos os seus operadores a meros contínuos, nivelando as iniciativas criativas aos procedimentos dos balconistas de plantão acomodados por anos de servilismo passivo. A máquina estatal dificulta a realização dos projetos, pois impõe trâmites demorados e acidentados, e estimula a corrupção.

Claro que órgãos de administração pública que emperram o desenvolvimento de realizações culturais relevantes — independente de suas origens ou finalidades — não atendem ao interesse público. Não há dúvidas quanto às enormes dificuldades e desafios de se enfrentar esse elefante branco, antidemocrático, parcial e muitas vezes corrupto. Assim, é sempre um alento ver experiências novas que consigam superar com coragem esses mecanismos burocráticos, incentivando novos métodos de gestão na esfera do Estado. Fundamental para resguardar o interesse público é a transparência e a correção no uso dos recursos. De resto, até em defesa da competência, abre-se o caminho para os verdadeiros realizadores.

Apesar da Osesp liderar com larga margem a profissionalização da gestão cultural em orquestras sinfônicas, o desdobramento da criação da orquestra (e da Sala São Paulo) deixou de lado uma questão crucial: a de sua institucionalização como organismo autônomo da burocracia estatal. Por conta disso, ressurgem agora temores, mais do que pertinentes, de que um novo governo estadual possa cortar verbas e retomar antigos vícios, como o de contratar o maestro "amigo do governador", pagar salários indignos, improvisar na programação, cancelar concertos, tocar mal — ou seja, voltar para uma rotina de concertos ruins e vazios sem nenhum compromisso com a vida cultural e pública.

A instituição Osesp deve ser aberta, democrática e o foro de questões disciplinares e trabalhistas como o salário do maestro

A profissionalização definitiva da Osesp — e garantia de sua manutenção no futuro — se dará com a sua transformação em uma organização social ou fundação. Hoje, já não basta defender o projeto de uma orquestra sinfônica de qualidade. É preciso lutar pela sua continuidade por meio da criação de uma nova instituição chamada Osesp. Essa realmente nova Osesp — que segue sustentada pelo Estado e a ele presta contas — não dependeria da vontade de futuros governadores (e nem dos humores de seu regente) e consolidaria o projeto maior de uma verdadeira orquestra sinfônica. A instituição Osesp teria mecanismos democráticos — com uma estrutura aberta e transparente, com hierarquias, direitos e deveres bem definidos — que garantiriam a autoridade do maestro e os direitos dos músicos. E teria idoneidade e competência para tratar, em foro apropriado, das questões disciplinares e trabalhistas, como o salário do maestro, que hoje interferem diretamente na orquestra. Só assim se evitaria a ameaça da perda de um investimento inédito e histórico, duramente conquistado. Um investimento em uma cultura milenar, patrimônio da humanidade, que vale a dignidade da música e do músico no Brasil. — **Nelson Rubens Kunze**

O sucesso do *Virundu*

Além do penta, a Copa também consagrou o *Hino Nacional Brasileiro*, que tem uma longa e curiosa história

FOTO RENATA MELLO

Para usar uma velha metáfora do jargão futebolístico, fizemos barba, cabelo e bigode na Copa do Mundo. A barba e o cabelo foram a taça e a liderança na artilharia. O bigode foi uma façanha extra-oficial, não reconhecida pela FIFA e informalmente consignada antes de cada uma das sete partidas que nos deram o penta. Quero dizer com isso que também nos sagramos campeões na copa dos hinos. Comparecemos a todos os 17 torneios mundiais, mas só desta vez o *Virundu* (*corruptela de "Ouviram do", início do hino brasileiro*) despertou atenção e levou a melhor. Assim que a seleção francesa foi desclassificada, tirando da competição a supostamente invencível *Marselhesa*, *The Guardian* anunciou: "O Brasil agora possui o melhor hino nacional da Copa Mundial de 2002". E não apareceu ninguém para desmentir o jornal inglês.

Para *The Guardian*, o nosso hino nacional é "o mais alegre, o mais animado, o mais melodioso e o mais encantador do planeta". Não é pouca coisa vindo de quem se dá o luxo de possuir dois hinos poderosos, como *Land of Hope and Glory* (o oficial) e *God Save the Queen*, certa época adotado por outros reinos europeus, inclusive o dos czares. A despeito da secular pinimba dos britânicos com os franceses, não me pareceu forçada a restrição que fizeram à *Marselhesa* e seus "belicosos apelos às armas", desfavoravelmente comparados ao estímulo aos sentimentos nacionais (amor, esperança e apego à igualdade) e às belezas naturais do florão da América (formoso céu, risonho e límpido, lindos campos com mais flores, etc.), contidos nos versos que Joaquim Osório Duque Estrada escreveu para a música de Francisco Manuel da Silva.

Cânticos de louvor a nações e seus povos, os hinos pouco se diferenciam: são quase sempre hipérboles patrióticas, não raro jingoístas, demasiado apegadas a glórias passadas e inclinadas a exortar a alma guerreira que em muitos de nós dormita. Comparado aos hinos dos países com que nos defrontamos nas três fases da Copa, o nosso ganha fácil em beleza melódica e expressividade poética. "É como se tivesse vindo pronto, já composto, de uma casa de ópera", bajulou *The Guardian*, apontando Rossini como a mais forte influência sobre Manuel da Silva. O hino turco me deixou indiferente. O chinês é uma marcha de arregimentação e combate, com todos os clichês do gênero. Sua única virtude é

O time da Copa canta o hino brasileiro: o mais alegre, melodioso e encantador do planeta, segundo os ingleses

FOTO AGÊNCIA ESTADO

ser curto. Entoando loas à bandeira nacional, ao "límpido céu azul" do país e a seu povo "valente e viril", o da Costa Rica aproxima-se mais do nosso, mas sua música não arrebata nem se fixa na memória. O da Bélgica, jurando lealdade ao rei, à lei e à liberdade, é outro que só deve emocionar o pessoal de casa. O alemão, com seu preito à tríade unidade-justiça-liberdade, não fede nem cheira.

Como os ingleses, aprendi a gostar do *Hino Nacional Brasileiro* num campo de futebol, possivelmente durante alguma Copa do Mundo. Nos meus tempos de colégio, quando cantar hinos e hastear bandeiras eram rituais cívicos diários, herdados do Estado Novo, meu xodó era o *Hino da Independência*, aquele que ficou conhecido como *Brava Gente Brasileira*. Continua sendo. Por mim, seria o número um, o nacional.

Quando o Brasil ainda engatinhava, suas festividades eram celebradas por hinos sacros e cânticos litúrgicos. Os índios tinham música, mas sem letra em latim. O primeiro hino marcial e patriótico cantado nestas paragens veio da Holanda: *Wilhelmus van Nassauwen*, na ponta da língua dos invasores comandados por Maurício de Nassau, em Pernambuco, 1644. A Família Real aqui desembarcou ao som de três ou quatro cânticos religiosos e o lusitano *Hino da Graça*. Depois que d. João 6º e sua corte partiram de volta, o maestro Marcos Antônio da Fonseca Portugal, professor de música de d. Pedro 1º e rival do padre José Maurício, ofereceu ao príncipe regente o *Hino Patriótico da Nação Portuguesa*, que passou a ser uma espécie de hino nacional. O que fazer, se não passávamos de uma colônia portuguesa?

Como era de se esperar, as primeiras tentativas de um hino autenticamente brasileiro brotaram à sombra dos movimentos de libertação. O de 1817, em Pernambuco, gerou o *Hino da Revolução*, que começava assim: "No campo da honra, patrícios formemos, que o vil despotismo, sem sangue vencemos". Mas o malogro da Inconfidência Mineira dificultou a popularização de todo e qualquer hosana libertário. Resultado: nossos primeiros hinos acabaram sendo oficialíssimos, assinados pelo imperador.

O primeiro, *Hino Imperial Constitucional*, de 1821, música e letra de d. Pedro 1º, acabaria se transformando, 68 anos depois, no *Hino Nacional* Português, e, em 1910, no *Hino da Carta*. Com uma particularidade: a letra mudava de acordo com a solenidade a que se destinava. O segundo foi o belo *Hino da Independência*, com letra de Evaristo da Veiga, que em sua versão original dizia "brava gente americana", em vez de "brava gente brasileira". Abolido das solenidades oficiais com o advento da República, o *Hino da Independência* faria uma triunfal *rentrée* nos quartéis e nas escolas durante as celebrações do centenário do Grito do Ipiranga, em 1922.

Também foi o Grito do Ipiranga que inspirou aquele que acabaria transformando-se no, por enquanto, definitivo *Hino Nacional Brasileiro*. Supôs-se, durante algum tempo, que Francisco Manuel da Silva o tivesse composto para a coroação de d. Pedro 2º, em 1841, e até o confundiram com outra criação do mesmo autor, *Hino à Coroação*, com letra de João José de Souza e Silva. Mas o fato é que o hino, sem letra, saiu do teclado de Manuel da Silva em 1823. Apesar de cantado pelos combatentes na Guerra do Paraguai, de inspirar uma fantasia do pianista americano Louis Moreau Gottschalk e ter sido apresentado na estréia de *O Guarani*, em 1870, não foi oficializado pelo Império, razão pela qual acabou adotado pelo governo republicano.

Nos dois primeiros meses da República, contudo, nosso hino era, acredite, *A Marselhesa*. O governo provisório do marechal Deodoro da Fonseca chegou a convidar Carlos Gomes para compor algo similar, por 20 contos de réis, mas o compositor tirou o corpo fora. A partir de um concurso, surgiu o *Hino da Proclamação da República*, assinado por Leopoldo Miguez, com letra de Medeiros e Albuquerque. Impressionado com a baixa qualidade dos demais 28 concorrentes, Oscar Guanabarino publicou um inflamado artigo no jornal *O Paiz*, propondo a oficialização do hino de Manuel da Silva. Para tanto, ele precisaria de uma letra à sua altura. E sem qualquer bajulação à figura de d. Pedro.

Na infância, não atinava com alguns versos e achava que a nossa terra era "margarida", e não "mais garrida"

Alguns anos mais tarde, por pressão de Coelho Neto, então deputado, a sugestão de Guanabarino começou a ganhar corpo. Também escolhidos em concurso, os versos do poeta fluminense Duque Estrada, escritos em 1909 e afinal premiados com cinco contos de réis, foram acoplados à música de Manuel da Silva (que morrera quase meio século antes), acrescido de um estribilho ("Ó pátria amada, idolatrada, salve!, salve!"), de autoria de Alberto Nepomuceno, que numa primeira versão dizia "Ó pátria amada! Estremecida! Salve! Salve!". Só reconhecido oficialmente em 1922, o *Virundu* tornou-se obrigatório nas escolas em 1936 e atestado de idoneidade em 1942, quando Getúlio decretou que ninguém podia ser admitido no serviço público sem demonstrar conhecê-lo de cor e salteado.

Evidente que a letra de Duque Estrada não agradou a todo mundo. O cacófato do verso "de um povo heróico o brado retumbante" rendeu polêmicas intermináveis e a sugestão de que se trocasse o brado por um grito, vocábulo supostamente mais expressivo e vibrante, e no lugar do povo heróico entrasse o próprio ato consumado às margens plácidas do Ipiranga. Desse modo, o hino começaria assim: "Ouviram do Ipiranga às margens plácidas/Da Independência o grito retumbante." A proximidade de dois sinônimos, gigante e colosso, numa mesma estrofe levou um poeta a sugerir a substituição de "gigante pela própria natureza, és belo, és forte, impávido colosso" por "fadado pela mão da natureza, és belo, és forte, impávido gigante". Queriam outros trocar igualdade por liberdade, no terceiro verso. Uma comissão julgadora pulverizou todas essas idéias.

"Ora, que se saiba, consoante velhas rabugens gramaticais" — ponderou García Junior, membro da comissão — "o verbo ouvir é bitransitivo e se quem ouve, ouve alguma coisa de alguém, no caso só se poderia admitir que fosse o grito de Independência, porque esta senhora (pelo menos é de domínio público) ninguém ignora que não diz nada! Osório quando escreveu 'de um povo heróico o brado retumbante' é que estava certo, isto porque só o povo é que poderia bradar, gritar (...) Se o poeta escreveu igualdade, *ipso facto* ela era consentânea com a liberdade assinalada, no terceiro verso. E isto porque já estava no velho lema da Revolução Francesa, a inspiradora de todas as nossas revoluções: *Liberté, Égalité, Fraternité*. Tanto isso é palpável que logo adiante o vate repete: 'Em teu seio, ó liberdade/Desafia o nosso peito a própria morte'."

Quase um século nos separa da concepção da letra do *Hino Nacional Brasileiro*. Ela é antiga, solene, inflamada, alambicada, anacrônica, como todas de sua espécie. Custamos a nos acostumar com ela. Suas anástrofes e seus cacófatos até hoje aturdem as crianças e os adultos de poucas luzes. Passei um bom tempo da minha infância sem atinar para o sentido de alguns versos e acreditando que a nossa terra era "margarida", e não "mais garrida". Por uma deformação mental qualquer — ou, quem sabe, condicionado por outros hinos e por fatos de nossa nada incruenta história —, vivia a cantar "paz no futuro e guerra (em vez de glória) no passado".

Num precioso livro que Mariza Lira escreveu para a Biblioteca do Exército, em 1954, encontrei versões do nosso hino para diversas línguas, inclusive o latim ("*Audierunt Ypirangae ripae placidae/Heroicae gentis validum clamorem/Solisque libertatis flammae fulgidae/Sparsere patriae in caelos tum fulgorem*") e o esperanto ("*De Ipirang' la mildaj borodj audis, jen/ehoan krion de herda gento/Kaj de liber la sunradioj brilis tuj/ de la Patrujo sur la firmamento*"), por cuja correção, evidentemente, não me responsabilizo, já que o livro é cheio de erros de revisão.

Encontrei ainda a versão que o partido monarquista Ação Imperial Patrianovista, fundado em 1926 e finado 11 anos depois, cantava na abertura de suas reuniões. Nela, não só incluíram "o grande Pedro" (era ele quem dava o grito retumbante no primeiro verso) como tiraram do berço o gigante eternamente deitado: "Erguido virilmente em solo esplêndido/Entre as ondas do mar e o céu profundo". Prefiro os versos originais. Não por convicções ideológicas, mas por uma questão de métrica, de eufonia — e um pouco por desconfiar que sempre vivemos deitados em berço esplêndido, dormindo muito mais do que deveríamos. — **Sérgio Augusto**

A sedução digital

A mostra *Emoção Art.ficial*, em São Paulo, reúne a mais significativa produção internacional de arte eletrônica, com obras que vão muito além dos monitores de computador. Por Angélica de Moraes

Nesta página, imagens de *Close*, uma videoprojeção interativa em três dimensões, criada por Iain Mott, do centro australiano Experimenta, que integra a exposição

FOTOS DIVULGAÇÃO

Quando se fala em exposição de arte eletrônica, é quase inevitável que se imaginem fileiras de monitores de computador, banalidade mais adequada a escritório contábil do que a mostras de artes visuais. Não é culpa do público. Por falta de recursos ou (mais freqüentemente) por falta de imaginação dos curadores, essa fascinante fatia da arte contemporânea, que reúne algumas das mais radicais experimentações estéticas da atualidade, ainda é mal compreendida porque mal exibida entre nós. Vide o segmento eletrônico da 25ª Bienal de São Paulo, por exemplo: uma visualidade expositiva digna de guichê de repartição pública. No entanto, poucas expressões artísticas são tão sedutoras como as proporcionadas pelos novos meios, feitas de *pixels* e *bites* que desafiam noções de tempo e espaço; com recursos multissensoriais que ampliam a percepção do fato artístico. São meios, enfim, aderidos de modo indelével à cara e ao espírito do novo milênio. Para traduzir essa sedução, o Itaú Cultural apostou em uma exposição de forte visualidade e alta tecnologia. *Emoção Art.ficial*, que se abre dia 11 em São Paulo, apresenta aproximadamente 40 obras digitais: videoinstalações, realidade virtual, projeções em 3D, obras eletrônicas interativas, instalações sonoras, robô e *videowall*. São assinadas por nomes de destaque como Jeffrey Shaw (Alemanha), Rafael Lozano-Hemmer (México), Elizabeth Vander Zaag (Canadá), Iain Mott (Austrália) e Regina Silveira (Brasil).

Emoção Art.ficial não descuida também de promover o entendimento e a discussão dos rumos da revolução visual exibida. As características e os desafios técnicos e estéticos dos novos meios é o núcleo temático do simpósio e workshop

que reúnem artistas e teóricos de 15 entre os mais prestigiosos *media centers* em atividade no mundo. Entre eles está o famosíssimo centro alemão ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, de Karlsruhe), espécie de Bauhaus da arte eletrônica. Interlocuções preciosas estão garantidas também com representantes do Banff Center (Canadá), Mecad (Espanha), Iamas (Japão), V2_Organization (Holanda), Laboratório Arte Alameda (México), Sarai (Índia) e Experimenta (Austrália), entre outros. Pela abrangência e qualidade, é algo imperdível, que certamente vai marcar época.

Em vez de apostar em uma curadoria centralizada, o Itaú Cultural resolveu deixar a escolha das obras por conta de cada um dos 15 *media centers* convidados, para que a seleção fosse a mais característica possível da linha de pesquisa dessas instituições. Assim, foi aplicado com total pertinência um conceito essencial aos meios eletrônicos: a interatividade.

Ricardo Oliveros, produtor-executivo do projeto, observa que foi criada "uma rede de contatos para troca de informações, uma *network*, algo que transcende este acontecimento e vai frutificar na criação de nosso próprio *media center*, o Itaulab, em fase de organização". O Itaulab será o primeiro *media center* brasileiro a funcionar fora do confinamento dos ambientes universitários. Vai trocar informações tanto com instituições de atuação mais teórica e acadêmica quanto com centros marcadamente ligados à criação artística. "Queremos ser um elo entre essas duas vertentes", diz Oliveros.

O projeto *Emoção Art.ficial* foi concebido por Ricardo Ribenboim, diretor-superintendente que recentemente se desligou do Itaú Cultural. A produção é coerente com um projeto que remonta a 1997, quando ele promoveu a exposição *Arte e Tecnologia*, com curadoria de Daniela Bousso. Em 1999, realizou o primeiro encontro no Brasil do International Simposium of Electronic Arts (ISEA), entidade que costuma se reunir em Chicago (EUA). Também em 1999, confiou a exposição *Máquinas de Arte* à curadoria de Frederico Morais. "Quando imaginei fazer a mostra *Emoção Art.ficial* pensei em dar seqüência e aprofundamento ao diálogo internacional que iniciamos por meio do ISEA", diz Ribenboim. "A intenção foi varrer todas as questões e dinamizar o assunto, contribuindo também para a produção de obras, filmes e sites brasileiros." Ou seja, mais do que uma exposição efêmera, interessava estabelecer um *media center* no Brasil para situar e atualizar o país no âmbito dos centros de excelência nessa área existentes no mundo.

Também foi por convite de Ribenboim que a artista multimeios Regina Silveira se lançou em um desafio: traduzir sua *Escada Inexplicável 2* (desenho-instalação criado em 1999 para a exposição *Por que Duchamp?*, no Paço das Artes, SP) para uma vertiginosa versão em realidade virtual. O trabalho resultante, *Descendo a Escada*, é uma obra interativa formada por três grandes projeções (piso e duas paredes contíguas) sincronizadas por computador e comandadas pelo próprio espectador. Por meio de um *joystick*, ele regula a velocidade em que irá mergulhar na "descida" da escada e ouvir seus passos ecoando no ambiente.

Todo o apoio técnico oferecido a Regina Silveira para a execução de *Descendo a Escada* (trabalho de computação necessário para calcular e gerar essas imagens, assim como a sincronia dos equipamentos que a fazem funcionar no espaço expositivo) representou a primeira atividade prática do Itaulab. A coordenação esteve a cargo de Marcos Cuzziol, para quem "a trajetória de descida exigiu uma excepcional coerência no desenho". Uma coerência que a artista já vem

À direita, *Cyborg Sex Mannual 1.0*, **do polonês Piotr Wyrzykowski, instalação interativa com projeção de imagens; na página oposta, a tela de** *Web of Life*, **de Jeffrey Shaw, do centro alemão ZKM, que é alimentada por informações em tempo real**

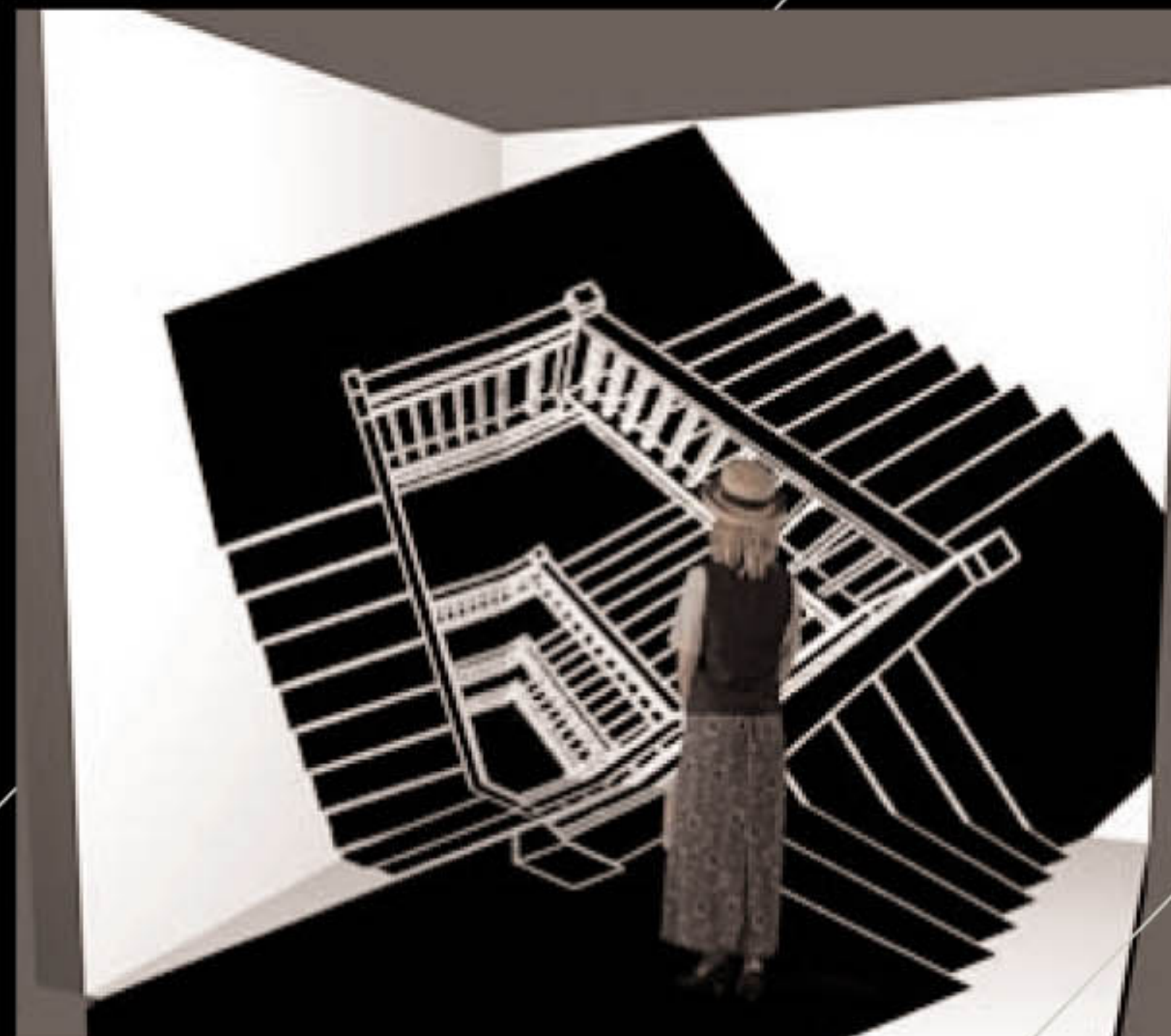
exercitando, aliás, com lápis e papel há muito tempo.

"Com esta obra", diz Regina Silveira, "eu caminhei paradoxalmente no sentido inverso da natureza do meio; eu não quis enfatizar a realidade, ao contrário, procurei fazer uma descida abstrata, no desenho, na linha branca sobre a superfície preta." Desta forma, acredita, realizou uma transcriação, uma transposição do seu trabalho. "Minha *Escada* continua seu destino *Inexplicável*: ela surgiu de uma fotografia que depois passou a ser desenho, assumiu forma tridimensional e, agora, é espaço em movimento." Um destino, ainda e sempre, duchampiano, diga-se. O título da obra faz referência à famosa tela *Nu Descendo a Escada*, de Marcel Duchamp. Na pintura, o movimento é decupado e congelado. Na sua obra em realidade virtual, Regina liberta o movimento, introjetando o espectador no próprio centro dos acontecimentos.

Outro trabalho de poderosa visualidade é o de Jeffrey Shaw, australiano radicado na Alemanha que, desde 1991, é a alma do ZKM. Pioneiro no uso artístico da tecnologia desenvolvida pelos games, ou seja, a exploração de conceitos de realidade virtual enfocando a inclusão do espectador em uma paisagem simulada, ele traz ao Brasil três obras, entre

Onde e Quando

Emoção Art.ficial. Exposição no Itaú Cultural (av. Paulista, 149, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3268-1776). De 3ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb., dom. e feriado, das 10h às 19h. De 11/8 a 13/10. Simpósio Internacional, de 11 a 14/8. Workshops, de 12 a 14/8

À direita, *Descendo a Escada*, versão virtual e interativa de *Escada Inexplicável 2*, da brasileira Regina Silveira; na página oposta, imagens de *War/Waart*, de Francesc Abad, do centro espanhol Mecad, que sobrepõe faces e vozes de personalidades históricas

elas *Place Ruhr*, que deriva de sua famosa *The Legible City* (1988-91), em que o espectador era convidado a subir em uma bicicleta e pedalar por uma cidade feita de prédios-palavras. Em *Place Ruhr*, usando anamorfoses e ilusões de ótica, ele cria uma paisagem de letras em um telão circular de 9 metros de diâmetro.

Com reverberações de uma psicologia crispada, a obra *Close*, de Iain Mott (do *media center* australiano Experimenta) é uma videoprojeção sonorizada em três dimensões que propõe ao espectador sentar em uma cadeira de barbeiro (real) para ter seu cabelo (virtualmente) cortado. Os espelhos da "barbearia" exibem a ação radical de tesoura e navalha no cabelo e sobrancelhas do "cliente", em um ritual angustiante.

Da Polônia vem *Cyborg Sex Mannual 1.0*, de Piotr Wyrzykowski, uma poética (e voyeurista) instalação interativa com projeção de imagens de CD-ROM em que um casal de robôs faz sexo até se transformar em seres humanos. O casal pode ser observado por diversos pontos de vista, escolhidos pelo deslocamento de um *mouse*.

No espaço Ponto Digital, na entrada do prédio do Itaú Cultural, o público pode assistir a diversos vídeos e documentários exibidos em festivais importantes do segmento, como *Transmediale* (Berlim, Alemanha), *Ars Eletronica* (Linz, Áustria) e *Sonar* (Barcelona, Espanha). Enfim, um banquete completo. Porque, afinal de contas, a magia da arte tecida de *pixels* e *bites* vai muito além dos efeitos especiais de *Star Wars*. Extrapola o mundo raso do entretenimento. Não é um planeta longínquo em um tempo distante. É o nosso tempo, vivido em sintonia fina.

Obra de Amilcar de Castro é guindada no Armazém do Rio, que abriga a maior exposição do artista

FOTO CÉSAR BARRETO/DIVULGAÇÃO

Uma série de mostras de Amilcar de Castro, no Rio de Janeiro, incluindo a maior da carreira do escultor, reforça sua condição de destaque na arte brasileira

Por Alberto Tassinari

Simples e fundamental

A obra monumental de Amilcar de Castro encontra moldura no amplo Armazém do Rio, um galpão do cais do porto carioca que abriga a maior exposição da carreira do escultor mineiro. São 32 esculturas – 22 delas inéditas – somando 120 toneladas. As novas peças foram criadas com chapas de aço de 30 cm de grossura. "Se a chapa cortada não tiver espessura, não fica de pé. Com as chapas de 12 polegadas, fica mais fácil criar peças maiores e colocá-las no chão", diz Amilcar. As dez esculturas restantes integraram uma mostra na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2001. Também no Rio, a Galeria Silvia Cintra apresenta cinco esculturas e sete pinturas que o artista faz questão de chamar de desenho, pois não se considera pintor, mas desenhista que trabalha com linhas e formas. E, ainda neste mês, em data indefinida até o fechamento desta edição, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói expõe esculturas de menor porte do artista, além de obras de seus alunos mineiros.

A seguir, **Alberto Tassinari** analisa as transformações observadas ao longo da produção de Amilcar de Castro.

Amilcar de Castro volta e meia assinala que suas esculturas nascem de planos. E é mesmo isso. Das duas dimensões do plano surge uma terceira: a profundidade. Uma superfície inerte, por meio de certas operações muito simples, ergue-se então como escultura. A respeito de um tal pensamento plástico haveria muito a dizer. Vai direto ao que é mais simples porque também vai direto ao que é fundamental. Uma tal busca do fundamental em determinado âmbito da arte ou da sociedade não é única de Amilcar, mas de toda uma geração que nos anos 50 pretendeu reinterpretar a cultura moderna no Brasil. *Grosso modo*, a atitude básica nos anos 50 pode ter a seguinte formulação: se nosso atraso é grande, cavemos ainda mais fundo os pressupostos modernos. É assim que Brasília – a única grande cidade moderna do século 20 projetada de um só golpe – teria surgido, pelas mãos de Lúcio Costa, de uma simples cruz sobre a folha em branco, de

A escultura inédita (à esq.) integra a mostra no Armazém do Rio; abaixo, exemplar da série iniciada por Amilcar de Castro nos anos 70, com cortes no plano

uma espécie de planta fundamental de todas as plantas possíveis. A lista da busca pelo fundamental é longa. Merece um exame complexo. Entre outras coisas, descobriu-se que o simples, no fim das contas, nunca é tão simples. Não crescemos 50 anos em cinco, como pretendia o governo de Juscelino, mas em 50 mesmo. E do jeito que deu, com suas alegrias, mas sobretudo com sofrimentos ainda não redimidos.

Entretanto, queiramos ou não, somos herdeiros da década de 50, de seu otimismo radical. O pessimismo atual parece mesmo encontrar lá seu contraponto, onde, bem pensado, quase tudo era pior, com a grande exceção da expectativa de que tudo poderia mudar muito rápido. Diferente da sociedade, porém, o andar da carruagem da arte é outro. Seu tempo é outro. Se Brasília, como tantas vezes já foi afirmado, foi um desastre urbanístico, o mesmo não vale para as obras de Niemeyer. Para transformar, por exemplo, o palácio do Itamaraty num fracasso, será preciso derrubá-lo. De outra forma, sua beleza continuará intacta. Na arte, as esperanças de uma geração duram mais. Estão ao mesmo tempo fincadas no tempo que as promoveu e no nosso. A arte trama pontes com o futuro. E no caso de uma trajetória longeva, como a de Amilcar de Castro, também o percurso interno da obra relaciona ao mesmo tempo seus começos e seu estado presente. Encontrar sua unidade torna-se algo tentador, pois se trata então de uma unidade feita de muitos tempos. Uma unidade que não desmente seu início, pois ele nos chega até hoje, mas que também não é imune às mudanças da história.

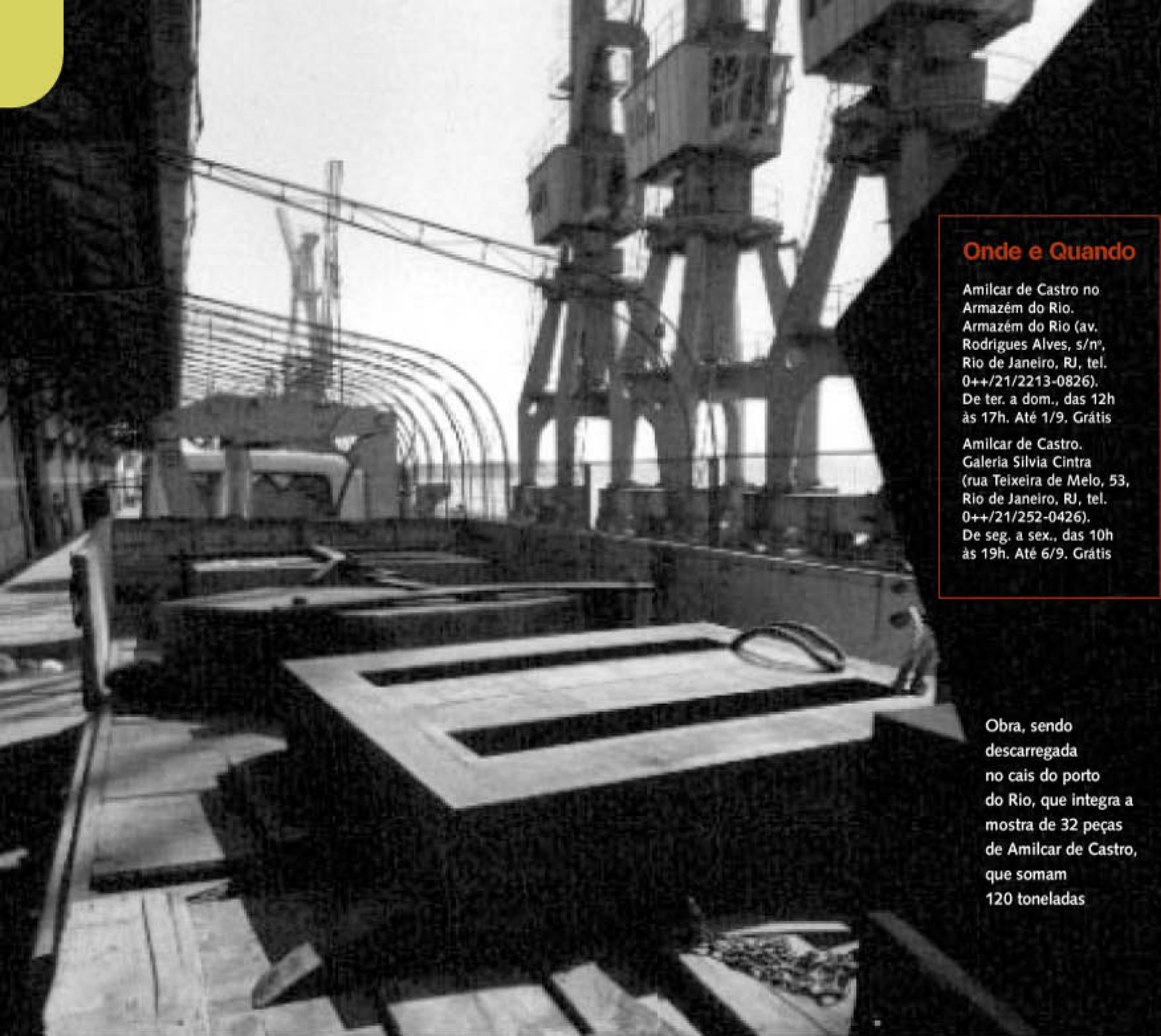
Um começo de compreensão mais detalhada da trajetória de Amilcar de Castro talvez se encontre num seu aspecto aparentemente secundário: as diferentes espessuras de suas esculturas. Pois se Amilcar trabalha com planos, estes, entretanto, são abstrações geométricas. No mundo das coisas, toda superfície plana tem uma espessura. Numa série de esculturas que teve início nos anos 70, Amilcar apenas corta os planos das esculturas. O que então se obtém são fendas ou novos planos. E estes desabariam se as chapas de ferro empregadas não tivessem uma grande espessura. De tal modo que as chapas se assemelham mais a volumes do que a superfícies. Mas nem tanto, pois a visão privilegiada que essas esculturas pedem é a de uma superfície sulcada ou recortada e não aquela que nos daria suas profundidades. A espessura, assim, embora se saliente, não entra em competição com a superfície. Na verdade, é pela visão frontal da escultura que a espessura vem participar do jogo de distâncias entre as partes da peça. Um jogo de distâncias que é também de movimentos, pois as partes se conjugam por deslocamentos. Embora eretas e repousadas, são esculturas que assinalam os passos e as medidas dos quais teriam resultado suas fisionomias. Estáticas, exalam um tempo meio arcaico, meio fora do próprio tempo, em estado de espera. São arranjos sólidos, quase petrificados, que nenhum mau tempo porá abaixo.

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTO EDUARDO ORTEGA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Movimentar e distanciar são duas operações que também participam da primeira série de esculturas de Amilcar iniciada no fim da década de 50. Uma chapa circular ou retangular é cortada até um ponto em seu interior, onde depois é dobrada. Ao contrário das esculturas da série dos anos 70, o aspecto final não é repousado, mas dinâmico. O espaço e o tempo encontram-se então em consonância. A dobra movimenta e distancia as partes da obra e é também a ligadura entre elas. De novo a espessura da chapa é importante. Se muito fina ou muito grossa, a escultura não se mostraria abrindo-se. E abrir-se, promover aberturas, é o essencial da obra de Amilcar. Repousadas ou dinâmicas, as obras de Amilcar capturam frestas, vãos, passagens. O espaço, em Amilcar, é a abertura do espaço. Se seu ponto de partida são superfícies com formas simples, em geral retangulares, formas complicadas desviariam a atenção de uma espacialidade em gestação. Também a presença do ferro, matéria da quase totalidade de suas esculturas, talvez se explique por motivos assemelhados. É uma matéria comum, anônima, tão antiga e disseminada quanto formas geométricas simples. Outros materiais, ainda que maleáveis como o ferro, enobreceriam as obras além da serenidade que possuem ou as tornariam artificiosas.

As esculturas mais recentes de Amilcar, realizadas de uns cinco anos para cá, parecem fugir, à primeira vista, da poética anterior do artista. O ferro, seu aspecto envelhecido, enferrujado, ainda é a matéria das obras. As formas geométricas, entretanto, ganharam complexidade. O ponto de partida das esculturas não é mais um retângulo ou um círculo, mas polígonos irregulares que sofrem uma dobra que em geral atravessa a escultura de lado a lado. Vistas com mais cuidado, porém, é um novo jogo com distâncias e movimentos que desencadeiam. A irregularidade das formas não é em nada arbitrária. São irregulares na exata medida em que são ambíguas. Determinada forma nos surge tanto como um quadrado disposto em perspectiva quanto como um losango disposto verticalmente. O "aqui" e o "ali" se inquietam e, do mesmo modo que em certas deformações perspectivas de Cézanne, o espaço se torna pulsante, contraindo-se e expandindo-se ao mesmo tempo. Mas como se trata de uma escultura e não de uma pintura, também a localização de nosso corpo e de nossos passos é solicitada. O espaço não germina apenas na obra, mas num leva-e-traz entre a escultura e o espectador. As chapas são, agora, delgadas. Se é através das ambigüidades perspectivas de seus desenhos que as obras como que sugam e nos devolvem o espaço, então será preciso que o desenho delas se afirme. Chapas grossas chamariam o olhar para massas que concorreriam com a plenitude ao mesmo tempo vazia e cheia de seus espaços movedi-

À esq., escultura exposta no cais do porto carioca, da produção mais recente de Amilcar de Castro, que em série iniciada nos anos 50 cortava e dobrava as peças, como a do alto da página

Onde e Quando

Amilcar de Castro no Armazém do Rio. Armazém do Rio (av. Rodrigues Alves, s/nº, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2213-0826). De ter. a dom., das 12h às 17h. Até 1/9. Grátis

Amilcar de Castro. Galeria Silvia Cintra (rua Teixeira de Melo, 53, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/252-0426). De seg. a sex., das 10h às 19h. Até 6/9. Grátis

Obra, sendo descarregada no cais do porto do Rio, que integra a mostra de 32 peças de Amilcar de Castro, que somam 120 toneladas

FOTO CESAR BARRETO/DIVULGAÇÃO

ços, incertos. Concorreriam com essa empreitada em tudo ousada de fazer jorrar o espaço a partir do próprio espaço.

A nova série de esculturas de Amilcar de Castro é talvez o fato mais notável da arte brasileira dos últimos anos. Reinterpreta seus inícios na década de 50 sem negá-los. Os espaços que abrem, entretanto, são mais afins com os dias atuais. São decididamente ambíguos, complexos. Sem recusar sua índole construtivista, promovem pela primeira vez na trajetória do artista um diálogo espacial entre o corpo da obra e o do espectador. Reinterpretam, assim, mas sem nada impor a quem observa, também a famosa "participação do espectador" que caracterizou o segundo momento do movimento neoconcreto, do qual Amilcar foi um membro ativo em sua primeira fase. Possuem, deste modo, uma dinâmica espacial assemelhada às das obras de outros grandes escultores contemporâneos, como Richard Serra. Não bastasse isso, suas esculturas de agora nos dão mais um sinal da maturidade de nossa cultura visual, ainda que, infelizmente, o mesmo não ocorra com as instituições que a suportam. Iberê Camargo, Sergio Camargo e Mira Schendel, entre outros, fizeram o mesmo. Suas últimas obras também foram além do que pareciam indicar. Na arte do século 20, os dois grandes exemplos são Picasso e Matisse. O último, 40 anos depois da invenção da colagem, veio renová-la de um modo leve e insuspeitado. Também leves e inesperados são os recortes dobrados das últimas obras de Amilcar. Jogam uma nova luz sobre seu percurso e também sobre a história da arte moderna brasileira. Pedir mais é pedir o impossível.

À esquerda, *Tatoo 2*, de Qiu Zhijie, que participou da 25ª Bienal de São Paulo; na pág. oposta, *Mao 88*, de Wang Guangyi, ambos presentes na mostra da FAAP

Fragmentos chineses

O Brasil recebe exposição de arte da China que, além dos segmentos históricos, põe em destaque tensões e paradoxos de sua produção contemporânea. Por Rafael Vogt Maia Rosa

Uma grande mostra dedicada à arte chinesa deve evidenciar ao público brasileiro as contradições de uma cultura milenar marcada pelas tensões entre tradição, censura política e tentativas recentes de internacionalização das expressões de vanguarda. *China: A Arte Imperial, a Arte do Cotidiano, a Arte Contemporânea*, no Museu de Arte Brasileira, da FAAP, em São Paulo, foi organizada como um grande painel didático, que inclui desde cerâmicas pré-históricas até obras criadas neste ano, como as gigantescas cédulas bancárias, bordadas por Liu Zheng. A exposição, que estará aberta do dia 19 deste mês até 3 de novembro, tem também atrações paralelas, como desfiles de réplicas de trajes típicos e demonstrações de kung fu, possivelmente o aspecto mais familiar ao Ocidente dessa cultura, ao lado da culinária.

No segmento *A Arte Imperial*, o enfoque está no desenvolvimento da cultura chinesa com base em objetos de cunho religioso e utilitário, de materiais diversos, em especial o bronze e a porcelana. As mais de cem obras cedidas pelo Museu de Artes Asiáticas Guimet, de Paris, e instituições portuguesas, vão do Período Neolítico até a chamada dinastia Ming (1368-1644).

FOTOS JEAN-FRANÇOIS ROUDLON/DIVULGAÇÃO

Ao lado, *Dois Camaradas e um Bebê Vermelho*, **de Zhang Xiaogang; embaixo,** *East Village Beijing nº 19*, **de Rong Rong; na página oposta,** *Rape girl*, **de He Han**

Grande parte de *A Arte do Cotidiano* vem da coleção do francês François Dautresme que, a partir dos anos 60, iniciou a coletânea de artefatos que ilustram aspectos da vida e da cultura na China. O núcleo, com mais de 800 itens, retrata a sociedade por intermédio de objetos que personificam seus protagonistas: o mandarim, o camponês, o artesão, as crianças, entre outros; e temas típicos, como a medicina tradicional e as crenças populares. São aspectos tão diversos quanto as exóticas gaiolas para grilos e a sala sobre a Revolução Cultural com exemplos das formas de exaltação de Mao Tsé-Tung no período que vai de 1949 até 1976, ano da morte do líder comunista.

É no módulo de arte contemporânea que pode-se perceber o acúmulo de impasses que marca uma produção em artes plásticas distante e de difícil definição, embora, no caso, delimitada por um forte traço de ocidentalização: a curadoria. Nos 34 artistas eleitos pelo galerista francês Jean-Marc Decrop é possível detectar, em meio aos altos e baixos e da indevida rotulação de uma "nova arte chinesa" – teoricamente surgida por volta de 1985 –, a predominância de referências temáticas ao próprio sistema de censura imposto pelo regime comunista e reflexos da relação paradoxal entre abertura econômica e rupturas formais independentes operadas por artistas que, sabe-se, ainda não gozam de plena liberdade em seu país de origem.

Predomina a noção de um recorte, entre outros possíveis, em que persistem as tentativas de definição de um perfil que teria começado a se delinear, na década de 90, em bienais internacionais, como a de Veneza, e há pouco, também na última Bienal de São Paulo, cujo núcleo referente à cidade de Pequim trouxe três representantes, Zeng Hao, Yan Lei e Qiu Zhijie, todos com menos de 30 anos, e que estão também na mostra da FAAP.

A ligação entre os módulos históricos e o contemporâneo parece ter se paralisado diante dos problemas de delimitação de

uma vanguarda "histórica" chinesa. Neste caso, a presença de artistas reconhecidos internacionalmente, mesmo recentes, como Qiu Shi-Hua ou Chen Zhen (morto em 2000), poderia ser mais esclarecedora que a sala dedicada ao mestre Chang Dai Chien (1899-1983), com sua produção tradicional e refratária às inovações.

O conjunto das obras contemporâneas encarna essa descontinuidade. Há uma incidência de artistas explorando questões como a caligrafia tradicional e formulações mais abstratas, como as telas padronizadas de Ding Yi ou as esculturas de aço de Zhan Wang, apesar de plasmada de meteoritos caídos na China. Mas, no caso de encontrar um traço predominante na exposição, o que ocorre é a presença marcante de uma arte figurativa, muito inclinada às intenções realistas. Nesse paradigma, há tanto a paródia do estilo imposto pela Revolução Cultural, o similar do "realismo socialista" e seu rígido código de propaganda, quanto uma arte simplesmente apegada aos padrões de representação como maneira de conservar uma literalidade. Como em Zhang Xiaogang, em cuja obra *Dois Camaradas e um Bebê Vermelho* título e forma caminham para um significado unívoco e óbvio. São comuns também as citações diretas ao consumismo crescente, como em Wang Qingson ou em tentativas mais ousadas como as de Wang Guangyi, mais influenciado pelo pop norte-americano.

A questão da paródia ao estilo do regime chega até mesmo às mídias eletrônicas, caso de Feng Mengbo, que cria videogames onde figura um elenco pastiche de personagens políticas, cinematográficas e artísticas da China. O realismo dito cínico, ou o fotográfico, estão também nas pinturas de Fan Lijun, representante da cena de Pequim dos anos 90, e nas cenas urbanas mais transcendentes de Yan Lei.

Não resta dúvida de que o mapeamento de uma cultura tão antiga e vasta, dos primórdios ao seu estágio atual, padece dos problemas típicos de suas pretensões: redução, fragmentação e didatismo, algumas vezes pedante. Além disso, o problema maior permanece na descontinuidade entre os núcleos, principalmente em relação ao da arte contemporânea. Esta, de fato, vem se sobressaindo nas bienais, feiras e galerias do mundo como uma espécie de segredo guardado involuntariamente por um regime que acabou por ser a incubadora de uma arte estranhamente anacrônica e, por isso mesmo, interessante ao público ocidental. A subdivisão da exposição pode ser um paliativo, mas não resolve um problema clássico que envolve toda a mostra em que há uma equiparação de objetos artísticos e utilitários, tradicionais e de vanguarda, como se fossem passíveis de serem encerrados em um único e gigantesco conceito: China. ■

Onde e Quando

China: A Arte Imperial, a Arte do Cotidiano, a Arte Contemporânea. **Exposição no Museu de Arte Brasileira, da FAAP (rua Alagoas, 903, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-1662), de 19/8 a 3/11, de 3ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb., dom. e feriado, das 13h às 18h. Desfile das réplicas de trajes típicos chineses, de 21 a 24/8, às 21h. Demonstração de kung fu, de 21 a 25/8 e de 28/8 a 1/9, às 18h. Grátis**

A produção concreta

Um conjunto de exposições e livros rememora os 50 anos do Concretismo paulista

O amplo projeto *Arte Concreta Paulista*, do Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3255-5538), que relembra os 50 anos do manifesto do movimento com uma série de exposições e lançamentos de livros que redimensionam a produção do período, especialmente produtivo na história cultural de São Paulo, entra na sua fase final. Depois de exibir obras do Grupo Ruptura e de Antonio Maluf, o centro apresenta, de 10 de agosto a 8 de setembro, as mostras *Noigandres* e *Waldemar Cordeiro e a Fotografia*.

Organizada por João Bandeira e Lenora de Barros, a exposição do grupo Noigandres reúne os cinco exemplares da revista feita entre 1952 e 1962 por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, além de fotos e documentos. O título da publicação dos então estudantes de Direito do Largo de São Francisco, que haviam rompido com o tradicional Clube da Poesia, foi extraído de uma obra de Ezra Pound que, por sua vez, tirou a expressão de uma canção do século 12, escrita pelo trovador Arnaut Daniel, sem que depois ninguém tenha jamais descoberto seu exato significado. Obedecendo ao conceito defendido pelo Noigandres, há pilhas de poemas impressos para o público levar para casa e poemas-cartazes com a mesma diagramação da época. Com fones de ouvido, os visitantes podem ainda acompanhar as gravações de leituras do grupo nos anos 50 e outras feitas há poucos meses, especialmente para o projeto.

Já em *Waldemar Cordeiro e a Fotografia*, a curadora Helouise Costa faz um recorte bem específico da criação de um dos principais responsáveis pelo Manifesto Ruptura, de 1952. Sempre preocupado com a inserção da arte na sociedade industrial que começava a se impor, Cordeiro se apropriava de imagens de ampla circulação na mídia para compor suas peças: "A foto foi o seu *ready-made*. Ele via a fotografia como um objeto de consumo em série e que, deslocada para o ambiente artístico, servia para questionar valores", diz Helouise Costa. O conjunto de 14 obras dos anos 60 e 70 selecionado pela pesquisadora anuncia de certa forma a dissolução das fronteiras entre a fotografia e as artes plásticas.

Entre os livros já editados pela Cosac & Naify estão *Antonio Maluf* (80 págs., R$ 25) e *Grupo Ruptura* (80 págs., R$ 25), que reúne obras de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, entre outros. — GISELE KATO

Abaixo, da esq. para a dir., capa de uma revista *Noigandres*; *O Beijo Fechado*, de Waldemar Cordeiro (1967), e "datiloscrito" de *Credo/Cedro*, de José Lino Grünewald

FOTOS DIVULGAÇÃO

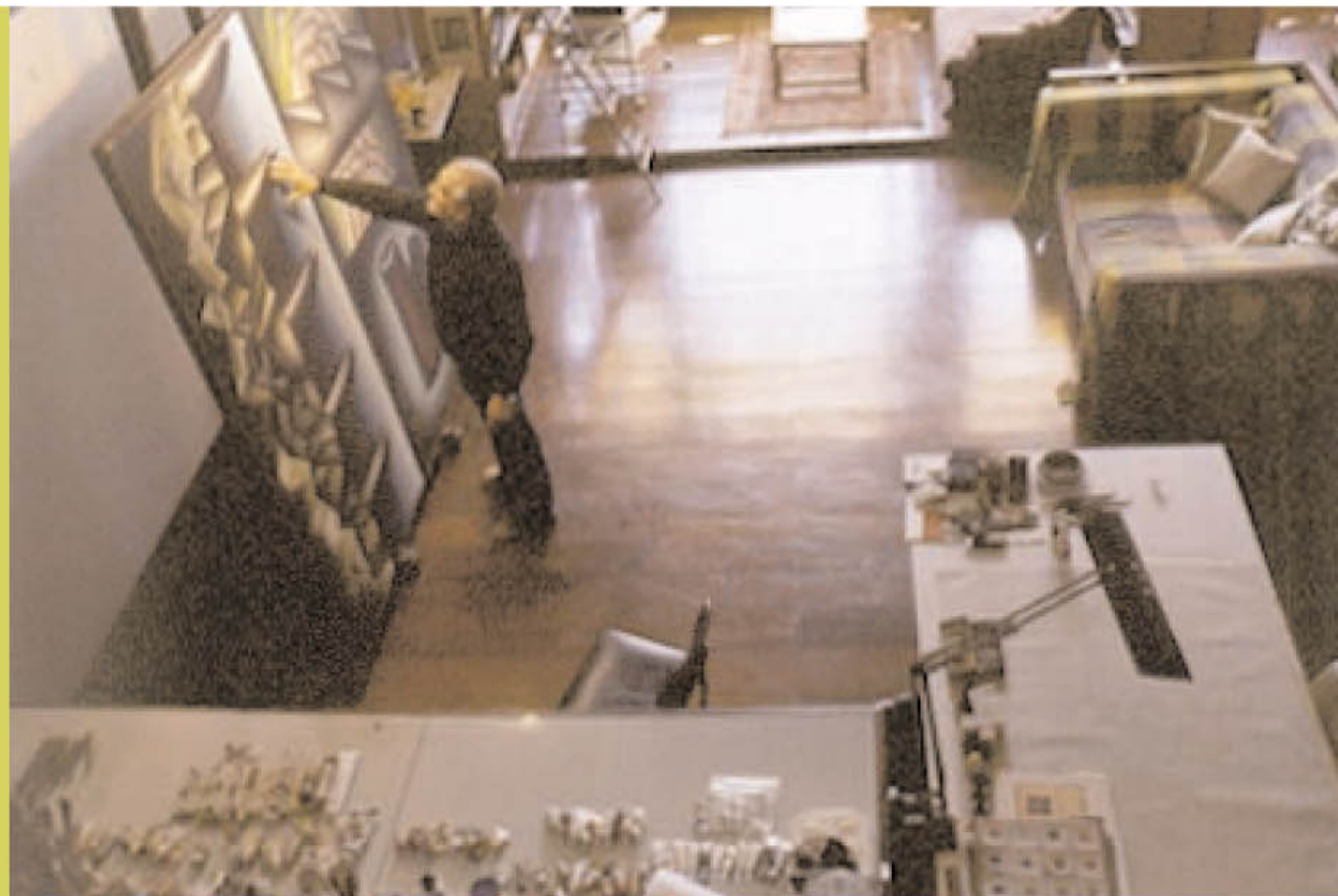
 POR KATIA CANTON FOTO HENK NIEMAN

ENTRE O ÍNTIMO E O SOCIAL

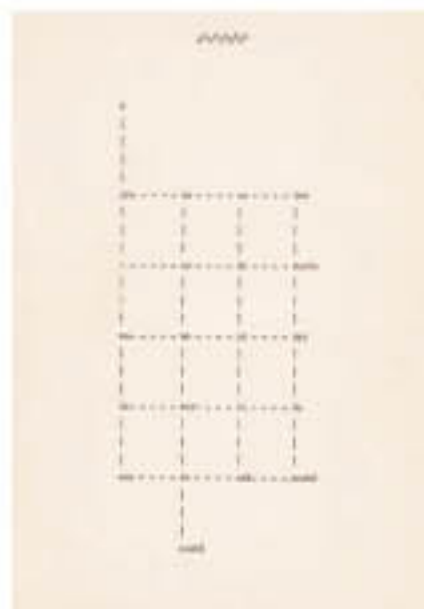
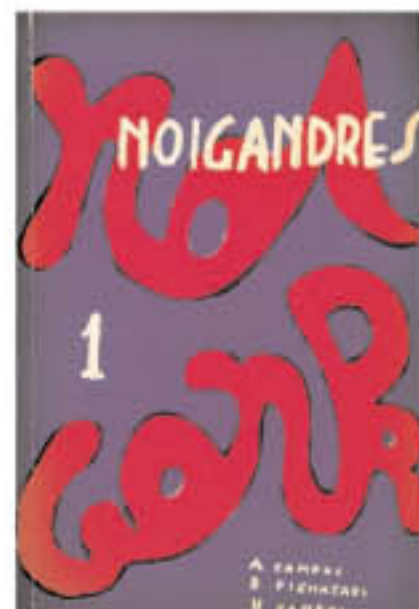
Antonio Henrique Amaral vai da introspecção à política

No atelier de Antonio Henrique Amaral, um amplo loft criado pelo arquiteto Rui Ohtake, em 1980, há um grande número de desenhos e telas do artista, testemunhando uma carreira sólida, construída no ritmo da passagem dos dias, dos acontecimentos, das vivências internas. Habitar, enfim, o panorâmico atelier no bairro do Butantã, em São Paulo, tornou-se um dos principais motivos para que o artista voltasse da cidade de Nova York, onde viveu entre 1972 e 81. "Havia ganho uma bolsa do Salão Nacional de Arte e escolhi vivenciar a liberdade que a cidade americana oferecia naquela época", diz Amaral. Acabou ficando dez anos.

Na vida deste artista, de fato, nada parece ser economizado. Já aos 17 anos, fez aulas de desenho com Roberto Sambonet e depois estudou gravura com Livio Abramo, na escola de arte do Museu de Arte Moderna. Produziu então xilogravuras, que se referiam à tradição brasileira do cordel. Com essa formação, no início dos anos 60, Amaral passou a amadurecer uma obra feita de desenhos oníricos, que refletiam universos interiores e ficavam no limite entre abstrações e figurações. Alguns, de fato, parecem máquinas malucas, quase infantis, emprestando à obra uma atitude surrealista.

"Como muitos de meus colegas, eu estava, nesse momento, pintando meus mundos internos, quando de repente veio a revolução. Ela atropelou a gente e nos fez, juntos, pintar o que estava ali fora — a realidade", diz o artista que, a partir do golpe militar de 1964, começou a elaborar uma linguagem pictórica próxima ao pop, criando imagens que cobriam suas telas em séries e que se tornariam símbolos de um Brasil atormentado pela falta de liberdade e pela mediocridade política.

Uma das séries exibe bocas abertas, como que ironizando a falta de comunicação na forma de um falatório oco, acusatório e sem fim. A outra retrata bananas, uma imagem recorrente e muito fértil na obra de Amaral. "As bananas surgiram, nos anos 60, de uma forma mais lírica e selvagem, aludindo à idéia da "república de banana", à falta de poder real, a uma certa qualidade tropicalista até. Já nos anos 70, na realidade de pós-AI5, as bananas foram apodrecendo. Fui criando imagens de bananas espetadas e atravessadas por garfos pontiagudos. Essas bananas viraram personagens, assumiram simbolicamente o papel do povo brasileiro, ameaçado pelo ataque de um regime de força", diz o artista.

Para Amaral, os anos 80, que trouxeram o voto direto e a democracia de volta ao país, foram mais otimistas. Tanto que, nesse universo das pinturas de foco social produzidas pelo artista se encontram obras mais coloridas, com mais luz. As obras dos anos 90 mostram um artista preocupado com a vida e os destinos do mundo. Uma série com perfis de artistas sobrepostos faz alusão à epidemia da Aids. Há múltiplas imagens de destruição da vida e da natureza, como uma obra exibindo rostos embaralhados, plantas e facas soltas no espaço. Intitulada *Paisagens com Facas*, essa obra pertence hoje ao acervo do Metropolitan Museum, de Nova York.

No início do século 21, Amaral parece mais voltado para suas divagações internas, desprovidas de compromissos narrativos e de respostas à realidade. Em sua mais recente exposição individual, em meados do ano, na galeria Nara Roesler, em São Paulo, o artista mostrou justamente essa faceta: telas quase abstratas, realizadas com técnicas mistas. Mistura tinta a óleo, nanquim, aquarela, pó de ouro e de prata. Titula as telas apenas com referências de tempo, como *Inverno de 2001*, *Julho de 2002*. E faz de cada obra uma luta pessoal pela tentativa de produzir sentido. "É um exercício de teimosia. Cada uma das obras tem de ter solução. Se não tem solução, é como se eu também não tivesse."

Painel eletrônico

A terceira edição do festival de linguagens eletrônicas reúne em São Paulo representantes de 30 países

Acima, composição com imagens da obra criada por Larry Carlson, Gian Zelada, Calin Man e Michiel Knaven

O FILE, Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, promove sua terceira edição com mais de 200 obras interativas, performances e instalações, vindas de 30 países. Com o mesmo formato dos anos anteriores, a mostra mantém um site na Internet (www.file.org.br) com todas as criações selecionadas pela curadoria, mas desdobra-se também em uma versão fora da rede, no Paço das Artes (av. da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo, SP), entre os dias 8 e 22. O painel montado por Ricardo Barreto e Paula Perissinotto, que no ano de estréia, em 2000, era bastante experimental, abarca agora a investigação das possibilidades artísticas que se abrem com as novas tecnologias. "Tudo é muito recente, mas não seria exagero falarmos em uma revolução digital", diz Ricardo Barreto. Há, no entanto, nomes que já se firmam nesse universo inédito, em que a multiplicidade de alternativas oferecidas quebra a lógica linear usual. Entre os artistas brasileiros que despontam no laboratório digital está a paulista Giselle Beiguelman, que lança no festival o *Egoscópio*, com a proposta de divulgar mensagens de internautas em painéis eletrônicos espalhados pela cidade, formando assim uma extensa história coletiva. Outra artista que vem desenvolvendo uma linguagem bem pessoal neste novo cenário é Ivani Santana. Ela participa desta edição do FILE com *Pele*, um espetáculo de dança que aborda a relação do corpo humano com a tecnologia. Os curadores destacam a obra feita em conjunto por quatro artistas convidados: o norte-americano Larry Carlson, o romeno Calin Man, o brasileiro Gian Zelada e o holandês Michiel Knaven e a exibição de mais de dez webfilmes interativos, em que os espectadores podem alterar o roteiro e escolher o fim de cada história. No Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP), de 9 a 22 de agosto, acontece ainda um simpósio com alguns dos mais importantes pesquisadores do segmento, como Lev Manovich, Simon Biggs e Susanne Jaschko. – GISELE KATO

A tristeza da história

A obra sombria de Farnese de Andrade é registrada em livro e em DVD

Ampla e ainda pouco difundida, a obra de Farnese de Andrade (1926-1996) ganha um registro importante com a publicação do livro que leva seu nome (Editora Cosac & Naify, 360 págs., R$ 180). Com texto de Rodrigo Naves, o volume é acompanhado do DVD *Farnese*, de Olívio Tavares de Araújo. No ensaio *A Grande Tristeza*, Naves comenta a obra de Farnese para além dos ecos lúgubres de sua vida, desde a infância assombrada pela morte de dois irmãos numa enchente na cidade de Araguari (MG). Aos 16 anos, foi viver em Belo Horizonte, onde estudou com Guignard e trabalhou nos Correios, até se transferir para o Rio de Janeiro, por causa de uma tuberculose, em 1948. As *assemblages*, ou montagens, que constituem a maior parte da obra de Farnese, articulam objetos recorrentes – bonecos de plástico e de madeira e fotos antigas em oratórios, caixas ou blocos de poliéster –, tudo sempre com um aspecto envelhecido, criando uma atmosfera carregada de sexualidade e culpa, que enreda o indivíduo e o submete ao peso definitivo do passado. Essa obra extremamente pessoal encontra, porém, ressonância no contexto da cultura brasileira. É o mesmo prisma das obras de Lúcio Cardoso, Murilo Mendes, Ismael Nery, Jorge de Lima e Mário Peixoto, entre outros integrantes de uma vertente que se opõe à perspectiva otimista de superação da precariedade nacional, para apontar a força irremediável de um passado que não chega a se constituir como história. – JOSIANE LOPES

Homo 4, obra de 1995: montagem com objetos recorrentes

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR RODRIGO ANDRADE

RELAÇÕES VACILANTES

A exposição do CCBB-SP sobre a arte popular e o popular na arte contemporânea se apóia em conceitos muito amplos e genéricos, que enfraquecem as aproximações sugeridas

Para chegar ao Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, que abriga a exposição *Pop Brasil*, é preciso atravessar, a pé, uma região de calçadões cheios de lojas e camelôs, atravancada, durante a semana, por barracas abarrotadas de camisetas, CDs, mochilas, etc. e repleta de anúncios em neon ou pintados, como os enormes letreiros da Clóvis Calçados. Um prato cheio, enfim, para um artista pop brasileiro. Na exposição, entretanto, vê-se coisa diferente do que o título *Pop Brasil* sugere. Logo no saguão, estão carrancas do São Francisco e outras formas do nosso artesanato. Apesar da graça das esculturas, que de modo geral juntam arte africana e arte medieval, o ambiente fica algo entre loja de decoração e museu de antropologia.

No subsolo do prédio, os corredores baixos e estreitos, com as paredes lotadas de quadros ditos "primitivos", parecem uma continuação do espaço de comércio das ruas. Tudo é loja. Contudo, naquela espécie de shopping de quadros dentro do CCBB há pérolas como a estranha e bela pintura de Pedro Paulo Leal, *Cirurgia Moderna*, de 1953; as fascinantes pinturas de José Antonio da Silva, ou a graciosa *Folia de Reis*, de Geraldo Silva, uma paisagem típica pintada em esmalte sobre chapa dura de maneira semelhante (só que mais elaborada) às paisagens pintadas nos pára-lamas dos caminhões.

No segundo andar estão as obras de arte contemporânea que de alguma maneira incorporam o "elemento popular". Só que ali – pela pouca consistência das relações propostas entre as obras dos diferentes andares – elas mais parecem justificar a presença do elemento popular no espaço institucional da arte. Mesmo assim, pode-se ver essa incorporação, como na estilização típica dos ex-votos das obras de Efrain Almeida, nas imagens de cordel das sóbrias xilogravuras de Samico ou na tradição artesanal mineira das obras de Marcos Coelho Benjamim. Aí, parece ser o elemento popular que justifica os objetos de arte.

É ali também que se vê alguma exploração artística daquela visualidade da rua. Rodrigo Araújo instala balcões de camelôs para venda de passes de ônibus e trem. A força da obra (na tradição dos *objets trouvés* de Duchamp e das *Brillo Box*, de Warhol), porém, se perde um pouco na sua evidente dependência da idéia da operação que trouxe um objeto da rua, onde tinha uma função de uso, para a galeria, onde tem outra. O vídeo do artista disfarçado de camelô "trabalhando" mostra que o que sustenta a obra é uma suposta experiência "real" vivida e não sua presença mesma. Há um excesso de inteligibilidade que não se vê na insólita comédia em miniatura *Camelô*, de Cildo Meireles, nem nas obras de Jarbas Lopes, como a deselegante *Vigilância Especial*, um quadro de 200 cm por 120 cm revestido de plástico trançado e pintado, com um arremedo de distintivo no centro e, embaixo, o plástico, solto como um saco vazio.

Por fim, destaca-se uma pintura, *Correio Sentimental*, de 1968, de Rubens Gerchman, em que a aparência das placas com anúncios de cursos profissionalizantes se desdobra numa visualidade pictórica própria e intensa, ao mesmo tempo aderindo e se diferenciando de sua origem. Rostos em alto-contraste, meio fotográficos, pintados com pincel em camadas finas de cores chapadas em peculiares combinações: preto sobre amarelo ocre e prateado com a tela crua, verde vivo contornado por cor de vinho e vermelho, marrom e cinza. Demoramos até perceber como são tantas as cores usadas nessa obra que, com algumas outras, acaba sustentando a exposição, que vacila ao tentar se apoiar em idéias vagas e genéricas como "a alma coletiva do povo", da frase de Mário de Andrade estampada na parede do saguão, e criar relações frouxas entre as obras "populares" e contemporâneas.

Acima, *Folia de Reis*, de Geraldo Silva: à maneira dos pára-lamas de caminhão

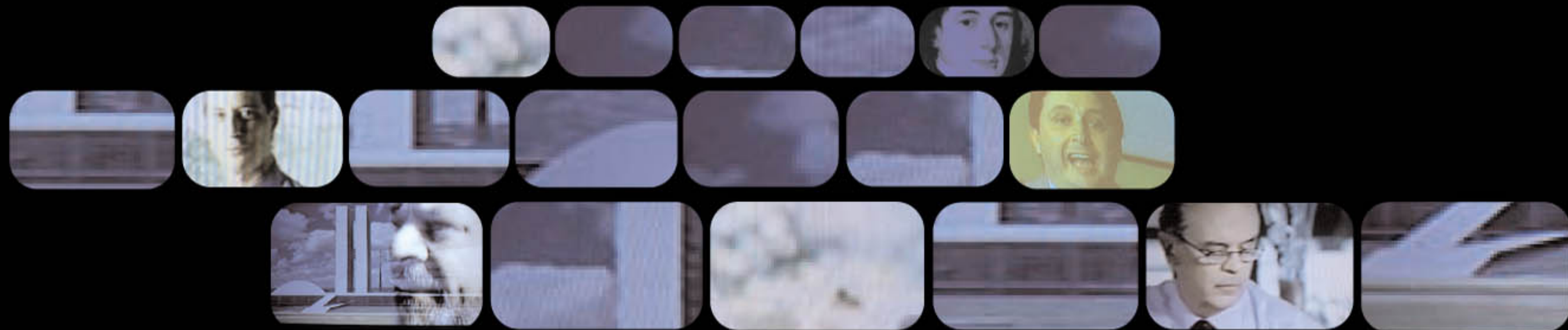
FOTO DIVULGAÇÃO

Pop Brasil: A Arte Popular e o Popular na Arte. Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo (rua Álvares Penteado, 112, tel. 0++/11/ 3113-3651, São Paulo, SP). Até 25/8

EDIÇÃO DE GISELE KATO (INTERINA)

MOSTRA	**A Lição** *Maquete da obra*, 2002 Regina Silveira	**Leda Catunda** *Retrato*, 2002 (detalhe) 242 x 242 cm	**Fábio Miguez** *Sem Título*, 2002 (detalhe) 200 x 400 cm	**Rosana Palazyan** *...Uma História que Você Nunca Mais Esqueceu?*, 2000 (detalhe) 36 x 51 x 11 cm	**Francisco Rebolo Gonsales** *Canindé*, 1937 (detalhe) 40 x 29 cm
ONDE E QUANDO	Galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). De 12/8 a 28/9. De 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Galeria Fortes Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). De 8/8 a 6/9. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). De 1º a 25. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb. e dom., das 10h às 18h. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De 13/8 a 13/10. De 3ª a dom., das 12h30 às 19h30. Grátis.	Museu de Arte Moderna de São Paulo (parque do Ibirapuera, portão 3, SP, tel. 0++/11/ 5549-9688). De 22/8 a 6/10. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.
TRATA-SE DE	Instalação feita por Regina Silveira especialmente para a galeria, com quatro peças tridimensionais de grandes dimensões e a projeção de suas sombras. Com a obra, a artista gaúcha dá seqüência a sua pesquisa, com a presença cada vez mais significativa de objetos no espaço expositivo.	Mostra com oito pinturas inéditas da artista paulistana, uma das principais representantes da Geração 80, que usa agora a fotografia como elemento pictórico.	Mostra com seis telas inéditas do artista paulistano que reforçam a pesquisa iniciada por ele nos anos 90. A série, feita com óleo e cera, enfatiza o processo criativo de Fábio Miguez, com uma constante revisão de sua arte, o rotineiro acréscimo de novos elementos e a modificação de antigos.	Exposição com cinco instalações da artista que toma a violência, descrita em reportagens, como seu principal tema: *Ilha*, *...Um Pedido para Estrela Cadente*, *Retratos*, *...Uma História que Você Nunca Mais Esqueceu?* e *Sem Título*. Há ainda oito objetos: cinco bordados e três jogos com desenhos.	Mostra que se insere entre outras várias iniciativas dedicadas à comemoração do centenário de nascimento de Francisco Rebolo Gonsales (1902-1980), com 120 obras feitas desde 1932, além de documentos, fotos e um vídeo.
IMPORTÂNCIA	*A Lição* marca uma nova fase da produção de Regina Silveira, em que a artista incorpora de vez o objeto tridimensional em sua arte. O título da obra remete justamente a esse caminho percorrido por ela desde os anos 70: é como se agora reunisse todas as "lições" anteriores, desenvolvidas nos mais diversos meios. A série *Dobras* ilustra bem esse processo.	A trajetória da artista inicia-se nos anos 80 com obras figurativas e atravessa progressivamente a abstração por meio de formas arredondadas e orgânicas. Nesta exposição, as formas arredondadas reaparecem, porém acrescidas de retratos, que representam o gênero mais tradicional na história da arte figurativa.	A exposição explicita o que talvez seja a questão central para o artista desde o início da carreira, com peças em que ficam claros os seus movimentos de investigação, com a montagem e remontagem da estrutura do plano.	Rosana Palazyan conquistou reconhecimento inclusive internacional a partir de 1996, quando iniciou a sua pesquisa sobre as histórias violentas publicadas na imprensa, traduzida em peças bordadas e desenhos. As obras reunidas no CCBB-RJ são do período em que ela passou a visitar uma instituição de menores infratores na Ilha do Governador, na zona norte do Rio.	Rebolo é um dos nomes importantes da arte moderna e a mostra funciona como uma retrospectiva. Seu primeiro atelier, instalado no edifício Santa Helena, na praça da Sé, em 1933, deu nome ao Grupo Santa Helena, formado dois anos depois.
PRESTE ATENÇÃO	Em como as figuras tridimensionais, do cone, do cubo, do cilindro e da esfera, e suas sombras agigantadas tomam conta do espaço expositivo e "assombram" toda a galeria.	Nas fotos escolhidas pela artista para esta nova série, com closes de rostos que permanecem anônimos.	Em como se pode apontar relações entre Fábio Miguez, que surgiu com o Grupo Casa 7, no início da década de 80, e outros importantes pintores brasileiros, como Guignard, Jorge Guinle e Eduardo Sued. Miguez revisita a obra desses artistas para chegar a novas soluções, contemporâneas.	Na instalação *Sem Título*, de 1999, em que a artista bordou uma fita de cetim com dez metros de extensão.	Na pesquisa que o artista faz ao longo da carreira em torno da paisagem e da natureza-morta. Dividida em módulos, a mostra facilita a percepção das várias fases de sua produção, das obras feitas ao ar livre às telas de estrutura mais formal e cores luminosas da década de 70.
PARA DESFRUTAR	Na galeria Luisa Strina (rua Oscar Freire, 502, São Paulo, SP), de 7/8 a 6/9, a individual de Fernanda Gomes, artista carioca que vem se firmando com peças que questionam o consumo excessivo na sociedade atual e a constante desatualização das coisas.	No mezanino da mesma galeria, a exposição da espanhola Alejandra Icaza, com desenhos, colagens e pinturas. Esta é a primeira individual dela em São Paulo, depois de ter participado em 1998 da coletiva *Hanging*, na então Galeria Camargo Vilaça.	A obra que Fábio Miguez criou especialmente para a Galeria 10,20 x 3,60 (rua Jaguaribe, 262, Vila Buarque, São Paulo, SP). De 13/8 a 6/9, o endereço exibe uma peça dele feita com vidro e gesso.	A exposição de Gabriela Machado, também no CCBB-RJ, de 13/8 a 13/10. A mostra apresenta sete telas inéditas da artista em grande formato, além da instalação *Sala dos Fios*, um varal múltiplo que sustenta diversas camadas de papel higiênico em diferentes alturas.	Também no parque do Ibirapuera, na Oca, até 8/9, a exposição *500 Anos de Arte Russa*, que reúne mais de 350 peças, a maioria vinda do Museu Estatal de São Petersburgo. Há obras de Malevitch, Kandinsky, Chagall, Tatlin e Rodtchenko.

MOSTRA	**Apropriações e Coleções** *Anunciação*, 1972 Farnese de Andrade	**A Palidez Iluminada** *Karl*, 2001 Odires Mlászho 120 x 90 cm	**Iran do Espírito Santo** *Sem Título*, 1999 8 x 3,6 x 1,8 cm	**REtalhar 2002** *Rede*, 2002 (detalhe) Carlos Vergara	**Lasar Segall: Um Expressionista Brasileiro** *Pogrom*, 1937 (detalhe) Lasar Segall 184 x 150 cm
ONDE E QUANDO	Santander Cultural (av. Sete de Setembro, 1.028, Centro, Porto Alegre, RS, tel. 0++/51/3287-5522). Até 29/9. De 3ª a sáb., das 10h às 20h; dom., das 10h às 18h. Grátis.	Galeria Vermelho (rua Minas Gerais, 350, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3257-2033). De 17/8 a 14/9. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.	Galeria Vicente do Rego Monteiro (rua Henrique Dias, 609, Derby, Recife, PE, tel. 0++/81/3421-3266). Até o dia 19. De 3ª a dom., das 14h às 19h. Grátis.	Sesc Belenzinho (avenida Álvaro Ramos, 915, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6605-8143). Até 29/9. De 3ª a 6ª, das 14h às 21h; sáb. e dom., das 10h às 17h. Grátis.	Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (av. Figueroa Alcorta, 3.415, Argentina, tel. 00++/ 54/11/4808-6500). Até 15/9. 2ª, 5ª e 6ª, das 12h às 20h; sáb. e dom., das 10h às 20h. 4 pesos.
TRATA-SE DE	Exposição com 60 peças de alguns dos principais artistas de sete Estados brasileiros que, desde os anos 50, apropriam-se de objetos do cotidiano para criar suas obras. A seleção inclui Farnese de Andrade, Jac Leirner, Oriana Duarte, Elida Tessler e Mario Ramiro, entre outros.	Exposição de Odires Mlászho com duas de suas séries. *Animal Farejando Teu Sono* é um conjunto de retratos de personagens da história, apropriados de livros e cobertos com parafina derretida e ervas. *Mortal Coil* traz imagens de sabonetes coloridos, fundidos e esculpidos.	Mostra com obras recentes do artista paulistano. Na seleção estão *Ato Único*, peça inédita feita com chapas de acrílico, *Correções*, série com esculturas em pedra, e uma instalação que ocupa uma sala toda da galeria com um aparato ótico em aço inox na forma de um buraco de fechadura convexo.	Exposição com obras de 23 artistas ligados à moda, design e artes plásticas, criadas por meio de técnicas artesanais desenvolvidas pela Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha. Antonio Dias, Ernesto Neto e Fernando Jaeger, entre outros, usaram crochê, fuxico, patchwork e nozinho.	Mostra dividida em dez módulos, com a produção expressionista do artista e a obra criada por ele no Brasil a partir de 1924. A exposição reúne 74 pinturas, 40 gravuras e 23 desenhos, provenientes do Museu Lasar Segall, em São Paulo, e outras coleções brasileiras, públicas e particulares.
IMPORTÂNCIA	A exposição reúne nomes fundamentais para a arte brasileira, fornecendo um panorama bastante expressivo dessa vertente da nossa produção, ainda muito pouco estudada e divulgada.	A obra de Odires Mlászho passa por uma fase de consolidação, marcada pela manipulação de imagens retiradas de diversas publicações, de livros a revistas de moda. É um dos exemplos de artistas que usam a fotografia na arte contemporânea.	A exposição reúne um conjunto bastante significativo da obra de Iran do Espírito Santo, permeada por temas como design e arquitetura. Ex-aluno de Nelson Leirner e Regina Silveira, companheiro de Leda Catunda, Caetano de Almeida e Ana Tavares, ele se firmou com uma pesquisa sólida e bem pessoal.	A parceria entre os artistas e as artesãs da cooperativa carioca acrescenta à imagem assistencialista da iniciativa uma dimensão ligada à produção cultural contemporânea. A mostra segue depois para Alemanha e Rio de Janeiro.	A mostra, que já esteve na Cidade do México, encaixa-se na iniciativa do Museu Lasar Segall de projetar a obra do artista no cenário internacional. O recorte apresentado destaca a sua formação no Expressionismo alemão e a atuação posterior, no contexto do Modernismo brasileiro.
PRESTE ATENÇÃO	Em como o uso de elementos da vida cotidiana na arte demonstra que nem sempre o valor de uma obra está na peça em si, mas nas relações estabelecidas entre esses objetos e o espaço que ocupam, por exemplo.	Em como a série *Mortal Coil* serve de contraponto à *Animal Farejando Teu Sono*. Os registros das "esculturas" de sabonete resultam em composições mais formais, geométricas, bem diferentes do resultado obtido com a parafina nos antigos retratos.	No buraco de fechadura convexo, que tem suas características subvertidas, destacando um dos conceitos mais presentes na obra de Iran do Espírito Santo, a ambigüidade. "Um buraco de fechadura que reflete o lado de fora", como diz o artista.	Nas diversas soluções encontradas pelos artistas para usar o artesanato sem desviar de suas linhas de pesquisa. Carlos Vergara exibe uma rede feita com nozinhos; Carlos Miele mostra um vestido em fuxico.	Em como, a partir dos anos 20, o artista incorpora os temas brasileiros sem, no entanto, abandonar as características defendidas pelo movimento alemão. Fazem parte da exposição algumas das obras mais conhecidas de Segall, como *Eternos Caminhantes*, de 1919, e *Navio de Emigrantes*, de 1939/41.
PARA DESFRUTAR	A mostra *Objetos do Desejo*, que fica no Santander Cultural no mesmo período e exibe os mais diversos objetos de colecionadores brasileiros, de lápis e caixas de fósforos a pingüins de geladeira e soldadinhos de chumbo.	No mesmo período, a Galeria Vermelho apresenta ainda uma individual de Paulo D'Alessandro, com imagens de ruínas e construções de São Paulo, Roma, Pompéia e Brasília, além de obras recentes de Edouard Fraipont e um mural de Lia Chaia.	Até 1º/9, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (rua da Aurora, 265, Recife, PE), as individuais de Gil Vicente e Oriana Duarte, que mostram as obras expostas recentemente na 25ª Bienal de São Paulo, e de Martinho Patrício e Alice Vinagre.	Os livros da coleção *TextosDesign*, da Edições Rosari: *Textos Recentes e Escritos Históricos*, do designer Alexandre Wollner (R$ 23), e *Designer Não É Personal Trainer*, que reúne artigos publicados por Adélia Borges na *Gazeta Mercantil* (R$ 34).	A Coleção Constantini, um dos principais acervos de arte latino-americana do mundo, em exposição permanente no Malba. Nas 222 obras estão representados Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Guillermo Kuitca, Maria Martins e Diego Rivera.

FOTOS JOÃO MUSA/DIVULGAÇÃO (MAQUETE: CLÁUDIO BUENO) / EVERTON BALLARDIN/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / EVERTON BALLARDIN/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Nas fotos maiores, da esq. para a dir., os reis Luís 14 e Luís 15, governantes pioneiros no tratamento das massas como platéia. Nas menores, seus seguidores contemporâneos em seus respectivos programas de TV. No detalhe, no alto, retrato do ator francês Camille Desmoulins

No horário eleitoral gratuito, candidatos trocam o velho espetáculo do poder pela naturalidade como estratégia de manipulação do público. Por Renato Janine Ribeiro

Hoje é comum lamentar que os políticos se tenham tornado reféns dos marqueteiros, o que impediria um contato direto, franco, honesto entre público e seus representantes. Neste mês em que os candidatos a presidente começam a aparecer todo dia no horário eleitoral gratuito, isso ficaria mais claro: em vez de nos representarem, como seria justo do ponto de vista constitucional e político, eles representam para nós como atores – isto é, neste caso, como mentirosos. Não digo que essa tese esteja errada, mas ela precisa ser relativizada. Um rápido histórico das relações entre teatro e política ajudará.

Em 14 de julho de 1789, um jovem ator e advogado, Camille Desmoulins, corre aos jardins do Palais-Royal, no centro de Paris, e sobe a uma mesa: grita que as tropas do rei estão prontas para massacrar o povo e fechar a Assembléia que pretende dar uma Constituição à França. Desmoulins propõe então que ataquem a fortaleza-símbolo do despotismo régio, a Bastilha, e que em sinal de unidade cada um leve nos cabelos uma folha arrancada às árvores do Palácio. Em poucos minutos, todas elas estão desfolhadas. É uma típica cena de teatro, e sabemos o que se seguiu: a tomada da Bastilha. Não é mera coincidência que quem assim dá início ao mais importante ato da Revolução Francesa fosse, além de advogado e político, ator de teatro.

Alguns anos depois, em 1804, Napoleão se coroa imperador dos franceses. Corre o boato, entre seus inimigos, de que ele teria ensaiado a cerimônia com Talma. Este

FOTOS DOS PROGRAMAS DIOGO TELLES E GIL INOUE / REPRODUÇÃO/AE / REPRODUÇÃO/AE / CORBIS/STOCKPHOTOS

era o maior ator da época. Havia criado, no fim dos anos 1780 – às vésperas da Revolução –, um estilo novo de representação, que triunfou rapidamente. Caracterizava-se pela espontaneidade, pelo vigor das emoções, contrastando com o dos atores clássicos, do Antigo Regime.

Assim começam os vínculos, que durarão pelo menos duzentos anos, entre o teatro e a política nos tempos modernos. E não eram vínculos completamente novos, porque já durante o absolutismo monárquico os reis sabiam que a monarquia tinha de ser um espetáculo.

Luís 14, que sobe ao trono ainda criança, vive uma juventude de rebeliões. Sente-se humilhado por elas, especialmente pela Fronda, que levanta Paris contra a monarquia. Por isso, quando o Rei-Sol começa efetivamente a governar, em 1660, adota uma série de estratégias para impedir novas rebeldias. Entre elas, uma consistia em fazer de sua vida um teatro: exibe-se o tempo todo aos cortesãos, desde que se levanta (o que é um longo e complexo ritual) até quando se deita. Dessa maneira, torna passivos aqueles nobres que antes eram ativos, torna espectadores os antigos rebeldes: concentra-os na capital, à sua volta, e faz que se ocupem acima de tudo com detalhes, minúcias, ciumeiras. E seu sucessor Luís 15 faz do café da manhã dominical um show, ao qual os burgueses parisienses acorrem para admirar a destreza com que o rei corta, usando uma colherinha, a cabeça dos ovos quentes.

Mas a Revolução traz uma grande mudança a esse casamento do teatro com a política. Os reis teatralizavam sua vida pública para calar os súditos. Já numa política de massas, o teatro na política é um modo de mobilizar os cidadãos. É claro que nessa mobilização eles poderão ser enganados. Mas estão chamados a opinar. Seu voto se torna importante, mesmo quando é manipulado. E por isso os políticos adotam uma oratória, uma gestualidade que lembram a dos atores. A voz grandiloqüente, retumbante, os gestos largos, tudo isso vem da nova teatralidade. Só que para nós, passados dois séculos, ela envelheceu. Estava ainda presente nos políticos, sobretudo os que resistiram à ditadura e tentavam mobilizar seu público. Mas ela perdeu a garra sobre os espectadores.

Basta ver como mudaram os atores. O que era espontaneidade em fins do século 18 se engessou, virou grandiloqüência. Hoje se busca representar, em especial na TV, com recurso a algo que podemos chamar de naturalidade. Os atores tentam falar mais perto do dia-a-dia. Nada pior do que a declamação – tanto que recitar poemas, que antigamente fazia parte do ofício do ator, se torna cada vez mais difícil.

Então, como ficam os políticos?

Não ficam. Alguns conservam uma gestualidade antiga. Ulisses Guimarães era mestre nela, mas por isso mesmo inspirava mais pelo conteúdo das idéias e por sua figura admirável do que pela forma de sua oratória. Pedro Simon, com seu tom de voz e seu uso do corpo, talvez seja o último representante da teatralidade tradicional. Desempenha seu papel com mérito, mas é o mérito do exemplar único. Não dá para imitá-lo. Falar para o público não é mais o que caracteriza os políticos.

Só temos então duas saídas para eles, na comunicação de massas. Uma é a entrevista. Se ela passar no noticiário, eles falarão pouco, no máximo umas frases editadas. Já no *talk show*, terão mais tempo e procurarão usar uma dicção normal, com teor baixo de oratória. Leonel Brizola pagou um alto preço por seu modo de se expressar. Como ele demora para esquentar e dá voltas antes de ingressar no assunto – o que fazia parte de uma técnica de captar a benevolência do auditório, de envolvê-lo gradualmente –, não deu certo na televisão, com seu

Acima, Anthony Garotinho e Ciro Gomes em seus programas; abaixo, da esq. para a dir., Leonel Brizola, José Serra, Patrícia Pillar, Pedro Simon e Lula: o antigo e o moderno no discurso e no vídeo

FOTOS FABIO MOTTA/AE / FABIO MOTTA/AE / JOEDSON ALVES/AE

O Que e Quando

O horário eleitoral gratuito na TV inicia-se dia 20 deste mês. De segunda a sábado, das 13h às 13h50 e das 20h30 às 21h20, dividido entre as campanhas para presidente, governador e legislativos estadual e federal

tempo rápido e a construção de uma intimidade entre o ator (ou o político) e o espectador. Brizola era ótimo num comício ou num auditório, quando teria meia hora, uma hora para si. Envolvia o público, mas precisava haver público, isto é, uma multidão em que cada um contagiaria o outro. Quando se fala para pessoas isoladas, fatiadas em suas casas, não dá. Torna-se preciso individualizar a fala e economizar no tempo. Lembrem, os que lembram, o fracasso de Brizola em 1989, nas eleições presidenciais, quando o minuto ou dois que ele tinha nos debates se esgotava antes mesmo de começar a dizer o que pretendia.

Então a outra saída para os políticos é o sabonete, quero dizer, o comercial de televisão a cargo de marqueteiros. Não adianta não gostar disso: os candidatos terão de falar ao público de uma maneira que este consiga apreciar. Os longos discursos pertencem a uma teatralidade que morreu. Restam o jogo do ator da novela ou o discurso dos comerciais publicitários. Ora, ser ator natural e até intimista escapa à capacidade dos políticos. Como quem lida com a coisa pública, com tudo o que essa tem de enfadonho, falará, longamente, de maneira comparável à de um ator? Alguém pensa que Patrícia Pillar, aparecendo nos comerciais de seu companheiro Ciro Gomes, conquista audiência só pela beleza? Não. É também e sobretudo porque é atriz e sabe captar o afeto dos espectadores. Disso, os políticos não são capazes.

Daí, os comerciais. Mesmo os programas mais longos dos partidos políticos são construídos como comerciais. E são mais eficazes quando o político fala pouco, de maneira descontínua, entrecortado por imagens. Soa estranho lembrar, agora, que a velha oratória dos políticos nasceu de uma aposta nas emoções do público. Quando a ouvimos, ela aborrece. Mas é porque mudaram as emoções públicas. Elas não dão mais peso ao entusiasmo popular, à galvanização da população num rumo só. Elas se privatizaram, saíram da praça para se meterem nas casas, refugiaram-se na novela (que dá pouca cancha para ser imitada pelos partidos) ou nos clipes. Podemos lamentar isso, mas no fundo não é novidade total. Há quase quatrocentos anos que política e teatro andam de mãos dadas. O que é novo é o tipo de teatro, ou de ator, ou de representação, que nosso tempo deseja e aceita. E o produtor de clipes é quem faz, hoje, o casamento com a política, que até nossos avós era promovido pelo ator de voz pujante.

Cardápio de Paradoxos

A campanha presidencial de 2002 baseia-se na propaganda por antítese. Por Nirlando Beirão

Spots, teasers, comerciais – dê-se o nome que se quiser dar ao que foi mostrado dos presidenciáveis até agora, o que o telespectador teve à frente foi um cardápio de paradoxos. Ninguém anda muito preocupado em revelar o que o candidato é; e, sim, em fazê-lo parecido com o que ele não é ou que não pretende parecer.

Eis a síntese do marketing político com jeitinho inzoneiro: *a propaganda por antítese*. Se não é fraude, deve ser coisa com alto grau de sofisticação paradigmática. Por enquanto, a televisão, com o pretenso compromisso de esclarecer, só consegue confundir. Não admira que haja tantos indecisos.

Lula desatou a carranca e é um menino espontâneo brincando de esconde-esconde atrás das estrelas. Ciro, de reputação agreste como o mandacaru, abre-se num sorriso conciliador. O resmungão Serra sacode as olheiras ao som da zabumba nada cosmopolita no inóspito calor nordestino (ainda não chegou a fazer como Fernando Henrique, campeão da desfaçatez sempre charmosa, que devorou em público uma buchada de bode e, lambendo os lábios, comparou-a às *tripes à la mode* de Caen). Exsudam todos a inaudita felicidade de quem quer servir ao povo.

Um perigo ronda, porém, a tela do Dr. Pangloss: na manipulação entre o que é e o que parece ser, os presidenciáveis, sem exceção, exibem uma dupla personalidade, o que, na contramão do que pretendem, eles e os *spin doctors*, acaba oferecendo munição aos adversários.

O Lula metalúrgico e durão adocica-se ao contato epidérmico com o figurino terno-gravata-e-PL. De Serra fica-se sem saber se, afinal, ele é governo ou oposição. O Ciro que esbraveja, ao risco de lembrar o inominável Collor, contradiz o político de serena habilidade que tece, nos bastidores, a mais ampla coligação desde a que elegeu o manemolente FHC, em 1994.

Para quem se ressente da omissão, até aqui, do Garotinho: a televisão lhe é cruel e nem o Altíssimo, em nome de quem o candidato fala com imodéstia, há de redimir um homem que padece não de dupla, mas de múltiplas personalidades, a tal ponto de não lhe sobrar nenhuma. A luz da câmera, sem um pingo de misericórdia, sempre flagra, na testa emplastrada de *pancake* desse bailarino do vácuo, um neon onde pisca, solitária mas categórica, a palavra mentira.

Agora, em agosto, o vídeo adere, sob a vigilância paternalista do Tribunal Eleitoral, ao genuíno corpo-a-corpo das urnas. Sempre se dirá, quando é o adversário que cresce nas pesquisas: é o efeito da TV, logo passa. Uma história do infatigável Maluf (de novo candidato a governador de São Paulo) ilustra os poderes e os limites desse efeito: para combater sua invencível antipatia, os prestidigitadores do bazar eleitoral sempre lhe trocavam os óculos; mudavam os óculos, ficava o Maluf confiante na metamorfose. Mas na hora H, o eleitor lembrava-se do Maluf dos óculos velhos e rejeitava o Maluf da cara manjada. ▌

Na pág. oposta, Lula e Serra; no alto, cenas dos programas de ambos, de Ciro e Garotinho: todos parecidos com o que não são

A fúria dos homens ocos

Transmitidos no Brasil pelo Sportv, os combates de vale-tudo são o espetáculo por excelência de uma civilização sedenta de sangue

Por Marco Frenette

Vitor Belfort ataca o adversário no *Ultimate Fighting*: preço espiritual e catarse pagã

FOTO GUSTAVO ARAGÃO/GRACIE MAGAZINE

Numa noite tempestuosa de 1993, num ginásio em Denver, Colorado, lutadores de várias partes do mundo enfrentaram-se numa arena octogonal cercada por grades. Sem regras, sem limite de tempo e sem luvas, os combates foram de um realismo absolutamente inédito. Os americanos que não foram ao ginásio puderam assistir pela TV ao "maior espetáculo da Terra". Foi o primeiro *Ultimate Fighting Championship*, que marcou o ressurgimento das lutas de vale-tudo em sua forma mais midiática.

Uma década depois, o mais violento entre os esportes atuais já movimenta milhões de dólares, contando com lutadores especializados e fãs cativos em todo o mundo. Além do *Ultimate*, já em sua 37ª edição, a crueza sem par do vale-tudo pode ser apreciada no *Pride Fighting Championship*, do Japão, e no *World Meca*, do Brasil, todos transmitidos pelo Sportv. Nesses campeonatos há forte presença nacional: os destaques são Vitor Belfort – aquele mesmo da *Casa dos Artistas* – e Murilo Bustamante, ambos campeões do *Ultimate Fighting Championship*, além dos integrantes da família Gracie, pioneiros do jiu-jitsu no país, estilo de onde vêm os melhores lutadores de vale-tudo.

O *show* televisivo é completo: música apoteótica, gelo seco em profusão, canhões de luz e mulheres bonitas. Há esquetes onde cada lutador anuncia seu poder de demolição. A grandiloqüente anunciação e entrada dos lutadores parece aproximá-los de semideuses. Porém, quando a luta se inicia, resta apenas a brutalidade dos socos, chutes, cabeçadas e sufocamentos. O espetáculo é perturbador: é como se o tempo fosse suspenso e entrássemos numa dimensão irreal – o espírito que anima os atuais combates parece vir do pancrácio, o vale-tudo da Grécia antiga. E do mesmo modo que os antigos chegavam ao delírio nos ginásios e feiras ao ver sangue humano, nas lutas da TV o público entra em êxtase quando um lutador é derrubado e violentamente espancado.

Quem assiste a essas lutas poderá ter dificuldade em voltar a apreciar o boxe: este parecerá leve demais e poderá até se cercar de uma certa "nobreza". Porém, o que Joyce Carol Oates escreveu, em 1986, sobre a incrível fúria com que Tyson demoliu Trevor Barbick, serve para mostrar o que fundamenta a sedução do vale-tudo: "O lutador deve se sentir como uma extensão das fibras nervosas do público, representando a agressividade reprimida da civilização (...) Ele não está só, há o incentivo da multidão. É um estranho exercício de cumplicidade".

A função psicossocial do vale-tudo também pode ser entendida a partir de uma comparação com as touradas. Michel Leiris dizia que a tauromaquia põe cada um em contato com o que há em si "de mais profundamente íntimo e impenetravelmente oculto." O público, ao gritar delirantemente *olé!*, participa de uma purgação coletiva que vem substituir antigos ritos e festas, nos quais "os homens poderiam imaginar, ao menos por algum tempo, que assinaram um pacto com um mundo e reencontraram a si mesmos". Noutras palavras, a morte sacrificial do touro aplaca nossa primeva sede de sangue.

No entanto, a função redentora das touradas vem de uma ilusão: a de que se trata de uma luta da inteligência humana contra um ser que é todo músculo e nervos. Vítima de inúmeros procedimentos visando enfraquecê-lo, o touro já está condenado de antemão. É um espetáculo sustentado pela trapaça. Nesse sentido, o toureiro não é um herói trágico, mas um ser fraco que faz da sua covardia um espetáculo de coragem. É o charlatanismo em rara sofisticação.

FOTO CORBIS/STOCK FOTOS

Mais cenas do *Ultimate Fighting* (à direita, a arena; na pág. oposta, Gary Goodridge sobre Jerry Bohlander): contra-retrato do machismo

FOTO AP

Já no vale-tudo elimina-se a covardia para adicionar a justeza de condições num rito onde também há queda, força, sangue e inteligência. No lugar do embate entre homem com coragem de papel e animal destinado ao sacrifício, o confronto se dá apenas entre homens, animalizados na função catártica que assumem frente ao público voraz. Aqui há fealdade: a vitória não advém de soma de pontos como em esportes civilizados, mas do aniquilamento e desfiguramento do outro. Há beleza também, pois frente a frente estão dois seres humanos conscientes e treinados para o combate: não se abaixa ainda mais o nível torturando-se outras espécies.

O lutador de vale-tudo paga um preço espiritual por tornar-se instrumento da catarse pagã de uma civilização doente. A figura mítica do artista marcial depositário de antigas filosofias como o budismo e o taoísmo desaparece, dando lugar a um homem oco, que ao moldar o físico sem moldar o espírito, torna-se triste simulacro de antigos guerreiros que tinham uma forte noção de espiritualidade a animar-lhes a existência. Desse hiato nascem os lutadores histriões, que distribuem bravatas ao serem entrevistados entre uma luta e outra, como ocorre no *World Meca*, em Curitiba. E, a exemplo das touradas, aqui também há o contra-retrato do machismo: a virilidade dos corpos que se abraçam e se espancam já foi descrita como uma derivação homoerótica que beira a homossexualidade. Situação comungada com o público: se as mulheres que anunciam os combates excitam os fãs, a mesma excitação – dessa vez inconfessa – parece percorrê-los quando os homens fortes começam a lutar.

Mas alguns lutadores sabem muito bem o que é compostura e dignidade. O melhor exemplo da beleza das artes marciais foi dado por Royce Gracie, lutador campeão dos dois primeiros e do quarto *Ultimate Fighting Championship*. Nesses campeonatos, ele venceu todas as lutas sem machucar e sem ser machucado. Com técnica apurada, mostrou o primado da inteligência e da concentração sobre a força bruta. Quer dizer, lutou com arte.

A violência desmesurada ficou por conta dos outros lutadores, os quais revivem diante das câmeras de TV o que Homero escreveu sobre a mítica luta de Epêo e Euríalo: "Rangem as mandíbulas ao receberem os golpes (...) e o divino Epêo, lançando-se sobre o adversário, aplica-lhe tão tremendo golpe, que Euríalo cai inerme, vomitando negros coágulos de sangue". O vale-tudo é, sem dúvida, o corolário de nossa civilização.

O Que e Quando

Os combates de vale-tudo são transmitidos em sistema pay-per-view pelo Sportv. As reprises de *World Meca Vale-Tudo Championship*, *Ultimate Fighting Championship* **e** *Pride Fighting Championship* **são apresentadas no mesmo canal: quinta, às 2h30; sábado, às 22h30; domingo, à 1h30**

Versões de um autor

Ciclo mostra erros e acertos dos filmes que adaptaram Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues talvez seja o autor que mais tenha servido de matriz para o cinema brasileiro: desde que Manuel Peluffo fez *Meu Destino É Pecar*, em 1952, foram quase duas dezenas de filmes que tentaram importar a linguagem e atmosfera de seus textos. O sucesso e o fracasso de boa parte dessas adaptações podem ser conferidos neste mês, no Canal Brasil, sempre às 23h30 e com reapresentações, numa mostra em homenagem aos 90 anos de nascimento do dramaturgo. O mais bem-sucedido dos títulos é *Toda Nudez Será Castigada* (1973, exibido no dia 27), de Arnaldo Jabor, seguro na abordagem tipicamente rodriguiana da classe média carioca, mas há outras boas produções: *O Beijo no Asfalto* (1980, dia 3), de Bruno Barreto, e *O Casamento* (1975, dia 29), também de Jabor. O resto são curiosidades: *Traição* (1999, dia 10), da Conspiração Filmes, e *Gêmeas* (1999, dia 11), de Andrucha Waddington, apostam numa estética grave e sombria, que reitera excessivamente a idéia de pecado que integra a obra de Nelson, mas não representa seu todo. Com o mesmo defeito e outros propósitos, *Os Sete Gatinhos* (1980, dia 2), de Neville d'Almeida, chega a ser cômico na exploração quase pornográfica do tema. A mostra se completa com *Engraçadinha* (1981, dia 4), de Haroldo Marinho Barbosa; *Perdoa-me por me Traíres* (1983, dia 9), de Braz Chediak, com Vera Fischer no seu papel ideal; *A Falecida* (1965, dia 26), de Leon Hirszman; *A Serpente* (1992, dia 28), de Alberto Magno; e o documentário *Retratos Brasileiros: Nelson Rodrigues* (também dia 26), com depoimentos e entrevistas inéditos. – MICHEL LAUB

Darlene Glória em *Toda Nudez Será Castigada*: a melhor transposição

Cultura e resistência

Canal Arte faz dez anos como espaço da diversidade na TV européia

Asas do Desejo, que inaugurou a programação: aposta na alternativa

Há dez anos, por iniciativa do então presidente francês François Mitterrand e do então chanceler alemão Helmut Kohl, nascia o projeto de um canal bilíngüe e binacional, transmitido simultaneamente por cabo e satélite na França e na Alemanha e com a ambição de se impor como espaço independente e aberto para a cultura européia. O começo do Arte, que estreou sua programação com o filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, não foi nada fácil. Taxado de "elitista", "austero", "triste", "gueto da intelectualidade" ou de "tele-Maastricht", o canal centrou-se na experimentação de textos, acompanhamento dos movimentos da sociedade e documentários e filmes pouco comerciais. O que nem sempre garante audiência: na França, ele alcança 3,3% do total de telespectadores, pouco mais do que o 1% registrado na Alemanha. Se outras emissoras francesas exibem receitas de sucesso como *Loft Story*, ao estilo do *Big Brother*, o Arte programa *Loft Paradoxe*, um "documentário-reflexão" do cineasta Jean-Jacques Beineix sobre o fenômeno. Na sua grade, ganham espaço diretores russos, poloneses, finlandeses, palestinos e israelenses. Seu balanço na década registra a exibição de cerca de 4 mil documentários, 2 mil filmes, 1,5 mil programas de música, ópera, dança e teatro e a co-produção de 600 telefilmes. Gueto ou não, o Arte resiste em meio à homogeneidade da TV comercial. – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

FOTOS DIVULGAÇÃO / KEYSTOCK

POR DANIEL PIZA

ILHA PERDIDA

Sucessor do *Castelo Rá-Tim-Bum* vacila entre a ingenuidade do tom infantil e o ritmo videoclipesco para adolescentes

O novo programa infantil da TV Cultura, *Ilha Rá-Tim-Bum*, sofre de início pela forte expectativa que criou e pela comparação natural que provoca, como sucessor muitas vezes adiado do *Castelo Rá-Tim-Bum*, enorme sucesso que ainda vinha garantindo alguns dos escassos pontos que a emissora atinge no ibope. Mesmo assim, é possível que o programa obtenha resultados satisfatórios de audiência e crítica, porque mantém muito do capricho da produção e do roteiro de seu antecessor. Como no *Castelo*, na *Ilha* as crianças não são tratadas nem como bebês crescidos nem como adultos miniaturizados – há uma mistura bem calibrada de humor e narrativa, as canções e as intenções são decentes.

Mas, para continuar na comparação, a *Ilha* sofre também de consideráveis perdas de qualidade em relação ao *Castelo*. As músicas não são do mesmo nível, as atuações exageram na inflexão teatral, os efeitos especiais, abusados, nem sempre convencem. O mais preocupante é que o elenco não parece ter o mesmo carisma do anterior, nem o infantil nem o adulto. Não há nem a Morgana de Rosi Campos nem o Tio Victor de Sergio Mamberti. Não há, sobretudo, o Nino de Cassio Scapin, que dava o ritmo das falas e dos atos do programa anterior. A mistura de personagens humanos e bichos também não é tão divertida, como era a cada vez que o Mau ou o Ratinho apareciam no *Castelo*.

Para sair da comparação, o programa parece perdido em relação a seu público. Pela idade de alguns personagens, vê-se que a idéia é chegar ao adolescente, não apenas à criança. Com isso a história dá pulos do tom ingênuo para o videoclipe de aventura. Insiste-se demais na caracterização do (bem batizado) vilão, Nefasto, que olha para os cinco garotos como cobaias de seus experimentos antiecológicos. Mas esse tipo de maniqueísmo pediria uma história mais abertamente de ação, o que por enquanto ela não chega a ser, ou então tipos mais cômicos, o que os animais da ilha não conseguem ser, apesar dos bordões.

Há também os narradores, Rá, um tatu, Tim, um pássaro, e Bum, um bicho-preguiça, que desempenham a função didática, explicando a história e os personagens, repetindo sempre as mesmas expressões. No primeiro episódio eles avisaram que o programa é "antigo e moderno": antigo, porque conta histórias inventadas há muito tempo; e moderno, porque não respeita sempre a seqüência de começo, meio e fim. O material de divulgação da TV Cultura menciona também a união do artesanal com o tecnológico. Mas é preciso um pouco mais do que esses procedimentos formais para "contar uma história antiga de um jeito moderno". Nem o programa é tão original assim, nem tão empático.

O que o *Castelo* tinha era a graciosidade, deixada em segundo plano na *Ilha*. A criançada tende, assim, a preferir um programa que a TV Globo não tinha na época do *Castelo*, a versão nova e bem-feita de *O Sítio do Picapau Amarelo*. As aventuras de Pedrinho e Narizinho são bem mais leves e imaginativas, Emília é o escape pensante, os adultos e os bichos são fontes de história que despertam a curiosidade do espectador. Se o *Castelo* já não tinha tanta riqueza, a *Ilha* tem menos ainda. O adolescente não vai se identificar muito com seu herói, Gigante, e Nefasto não vai povoar as noites das crianças como a Cuca. As idéias ainda estão meio perdidas nessa *Ilha*.

Angela Dip no papel de Nhã-Nhã-Nhã: pouca ação e comicidade

Ilha Rá-Tim-Bum. TV Cultura, diariamente, às 12h30, 15h30 e 19h30

FOTO DIVULGAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	Projeto Greenlight	Alfred Hitchcock	O Lendário John Wayne	Tudo Sobre Desejo: O Cinema Passional de Pedro Almodóvar	Jerry Lewis – O Mestre do Riso
CANAL E HORA	HBO. Domingo, às 21h30.	Eurochannel. Dias 8 (*Hitch 1*) e 15 (*Hitch 2*), às 19h30.	Telecine Classic. Do dia 19 ao 25, às 22h.	GNT. Dia 24, às 20h30. Reapresentação: dias 25, às 2h30; 6/9, às 18h; 7/9, à 1h; 9/9, às 8h30 e às 14h30.	Telecine Happy. Do dia 5 ao 18, às 21h45.
TRATA-SE DE	Misto de série e *reality show* em 12 episódios, que acompanha uma filmagem "independente" conduzida por um cineasta iniciante, **Pete Jones** (*na foto, ao centro*), escolhido por meio de um concurso promovido por Matt Damon e Ben Affleck.	Documentários sobre a vida e a carreira do cineasta inglês **Alfred Hitchcock** (1899-1980; *foto*).	Série de sete filmes protagonizados por John Wayne. Pela ordem, serão exibidos: 1) *A Longa Viagem de Volta* (1940), de John Ford; 2) *Ódio e Paixão* (1942), de Lewis Seiler; 3) *A Indomável* (1942), de Ray Enright; 4) **Rio Vermelho** (1948; *foto*), de Howard Hawks; 5) *Iwo Jima – O Portal da Glória* (1949), de Allan Dwan; 6) *Depois do Vendaval* (1952), de John Ford; 7) *El Dorado* (1967), de Howard Hawks.	Documentário com 1 hora de duração produzido pelo Channel 4, da BBC, com a trajetória, depoimentos e bastidores de filmes do cineasta espanhol **Pedro Almodóvar** (*foto*).	Festival de filmes com o comediante americano Jerry Lewis. Serão exibidos: 1) *A Farra dos Malandros*; 2) *O Meninão*; 3) *Artistas e Modelos*; 4) *O Rei do Laço*; 5) *Ou Vai ou Racha*; 6) *O Rei dos Mágicos*; 7) *Bancando a Ama-Seca*; 8) *O Terror das Mulheres*; 9) *Detetive Mixuruca*; 10) *Errado pra Cachorro*; 11) **O Professor Aloprado** (*foto*); 12) *O Bagunceiro Arrumadinho*; 13) *Boeing-Boeing*; 14) *Uma Família Fuleira*.
POR QUE VER	Pelo caráter documental da série. Na trajetória de Jones, com seus (poucos) acertos e (muitos) erros, um pouco da engrenagem que move a grande indústria cinematográfica americana.	A importância e a influência exercida por Hitchcock o tornaram referência obrigatória no cinema contemporâneo. O documentário dá conta das etapas que antecederam o início da produção própria do diretor.	O nome de John Wayne – personagem principal de dezenas de produções – está diretamente vinculado aos melhores filmes de faroeste. A seleção reúne diretores notáveis nesse gênero, como John Ford e Howard Hawks, que souberam ou aproveitar a amplitude da narrativa ou dar consistência a ela.	Por Almodóvar, diretor de filmes como *Maus Hábitos* (*veja seção de DVDs nesta edição*) e *Tudo Sobre Minha Mãe*. Com sua estética que mistura comédia, melodrama, psicologia e algum *kitsch*, ele se firmou como um dos nomes mais originais do cinema moderno.	A comédia americana dos 50 e 60 encontra em Jerry Lewis uma ótima expressão. Vale a pena assistir (ou rever) aos filmes pela ingenuidade e despojamento dos personagens que Lewis interpretava, o que tem efeito cômico mais equilibrado do que o besteirol do cinema americano de hoje.
PRESTE ATENÇÃO	Na maneira como, ao longo da experiência, Jones faz concessões que contrariam os seus "princípios". O pragmatismo não é visto sob um ponto de vista moralista, mas como parte essencial da atividade do cineasta	Justamente na importância das atividades exercidas por Hitchcock em sua trajetória profissional até conseguir dirigir seu primeiro filme. Depois de se formar engenheiro, ele foi técnico de estúdio, roteirista, diretor de arte e assistente de direção.	Na chamada "presença" do ator, que o identifica até hoje com o arquétipo do *macho* no cinema americano. E em *Rio Vermelho*, talvez o melhor dos filmes da mostra.	Em como o documentário mostra a relação do cineasta com algumas de suas atrizes prediletas, Victoria Abril e Carmen Maura. É ali que pode estar a matriz de uma de suas habilidades reconhecidas pela crítica, o tratamento de personagens femininas.	Em alguns momentos dos mais hilários – imitados e retomados com recorrência em outros filmes: o homem desengonçado e atrapalhado no papel de babá (*Bancando a Ama-Seca*, que aparece em *Três Solteirões e um Bebê*, com Tom Selleck); o professor maluco que busca a fórmula para se tornar um conquistador (*O Professor Aloprado*, refilmado por Eddie Murphy).
PARA DESFRUTAR	Filmes que tratam com humor e espírito crítico do tema: *O Jogador*, de Robert Altman, e *Deu a Louca nos Astros*, de David Mamet (*veja matéria nesta edição*). Ambos em vídeo.	A coleção com sete DVDs lançada pela Universal Pictures, em que se encontram títulos fundamentais da obra de Hitchcock: *Sabotador*, *O Terceiro Tiro*, *Janela Indiscreta*, *A Sombra de uma Dúvida*, *Festim Diabólico* e *O Homem que Sabia Demais*.	Em vídeo ou DVD, *O Homem que Matou o Facínora* (1962), de John Ford. Um filme exemplar em direção, enredo e interpretação. Na história, um advogado (James Stewart) tenta, com base na lei, expulsar o malfeitor de um vilarejo (Lee Marvin), o que só pode ocorrer com a ajuda de um pistoleiro (John Wayne).	Em vídeo, alguns dos melhores filmes de Almodóvar: *De Salto Alto*, *Ata-me!*, *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* e *Carne Trêmula*, entre outros.	Em *O Rei da Comédia*, de Martin Scorsese, Lewis faz o papel de si mesmo numa trama que explora o lado melancólico da vida dos comediantes. Outros filmes trataram do assunto: *Lenny*, de Bob Fosse, sobre Lenny Bruce, e *O Mundo de Andy*, de Milos Forman, sobre Andy Kauffman. Os dois últimos estão disponíveis em vídeo.

O QUE	Música no Cinema	Caetano Veloso – Uma Verdade Tropical	Festival Elvis Presley	Jorge Amado – 90 Anos	Ballet
CANAL E HORA	GNT. Dias 4, 11, 18 e 25, às 21h. Reapresentações: no dia seguinte, às 10h e 16h.	People & Arts. Dia 24, às 21h. Reapresentação: dias 25, à 1h; 1/9, às 13h.	Multishow. Dias 4, 11, 18 e 25, às 21h45.	Canal Brasil. Dia 8, às 20h. Reapresentação: dia 10, às 15h30.	Film & Arts. Domingo, às 22h.
TRATA-SE DE	Série de seis programas sobre a presença da música no cinema. Neste mês, são exibidos os quatro primeiros, cada um tratando de um tema: *Amor* (dia 4), *Suspense* (dia 11), *Heróis* (dia 18) e *Humor* (dia 25). Os episódios apresentam cenas de filme (*na foto,* **Psicose**, *de Hitchcock*) cujas trilhas sonoras se tornaram célebres pelo que passariam a simbolizar.	Documentário sobre a vida de **Caetano Veloso** (*foto*). Com uma hora de duração, recupera fatos de sua biografia e apresenta imagens de arquivo, fotografias, clipes musicais e declarações do próprio compositor e de admiradores.	Conjunto de quatro episódios do programa *Grandes Espetáculos* com shows raros de **Elvis Presley** (*foto*); videoclipes com regravações de suas músicas; documentário com apresentações na TV, em 1956; show feito em 1973 e transmitido ao vivo e via satélite para vários países; e um especial de TV, de 1968, que marcou a volta de Elvis aos shows depois do período em que trabalhou em Hollywood.	Programa em homenagem ao escritor **Jorge Amado** (1902-2001; *foto*). Reúne trechos de uma das últimas entrevistas do autor, de documentários de João Moreira Salles e Glauber Rocha e o da TV francesa Racines. Há também depoimentos de Cacá Diegues, Bruno Barreto, Luís Carlos Barreto e Guido Araújo sobre as relações entre a literatura do autor e as adaptações para o cinema.	Programa que mostra balés clássicos e modernos. Neste mês, serão exibidos: **Clássicos do Kirov** (dia 4; *na foto, apresentação da companhia russa*); *Giselle* (coreografia do sueco Mats Ek para a obra de Jean Coralli e Julles Perrot, dia 11); *O Lago dos Cisnes* (coreografia de Mats Ek para a obra de Tchaikovsky, dia 18); *Kagyahime* (coreografia de Jiri Kylian para um conto de fadas japonês do séc. 9 a.C., dia 25).
POR QUE VER	Pela importância da música na fruição dos filmes. Com alguma freqüência, a criação de atmosferas está mais diretamente ligada aos elementos musicais do que aos diálogos ou à pertinência da cena na trama.	Pela dimensão de Caetano Veloso na música brasileira. Uma das figuras mais ativas no panorama artístico dos anos 60 e 70, sua trajetória revela tensões e impasses culturais de duas décadas fundamentais para compreender o país hoje. O especial aborda justamente a vida do compositor e esse contexto.	Pela música, claro, e pela importância de Presley, símbolo da grande liberalização de costumes do pós-guerra nos Estados Unidos – e, por conseqüência, no mundo todo.	Seja qual for a reflexão que se faça sobre o conjunto da obra de Jorge Amado, é inquestionável que seu imaginário contribuiu para a criação de uma galeria de tipos que seria boa fonte para o cinema brasileiro. É essa proximidade tão grande entre a obra do escritor e o cinema que merece atenção.	Pela oportunidade de conferir espetáculos de companhias e bailarinos importantes do gênero hoje, como o Nederlands Dans Theatre (*Kagyahime*) e Yelena Pankova (que dança *Markitenka*, com o Kirov), respectivamente.
PRESTE ATENÇÃO	No programa sobre o suspense (dia 11). O destaque é a criação do compositor Bernard Herrmann (1911-1975) para o filme *Psicose* (1960). Com sua larga experiência, Herrmann se utilizou da convenção das trilhas de terror e criou as notas de violino que simbolizam as facadas de Norman Bates e o horror diante do assassinato.	Nos depoimentos de personalidades do meio artístico como David Byrne, Beck Hansen, Michelangelo Antonioni e Pedro Almodóvar, que dão idéia da repercussão da obra de Caetano no cenário internacional.	No segundo programa (dia 11), o especial de TV. O reencontro de Elvis com alguns dos integrantes do grupo com que tocava nos anos 50 – Scotty Morre (guitarra) e D. J. Fontana (bateria) – traz a performance e a imagem que celebrizaram o cantor e o promoveram a "Rei do Rock". E na avaliação sobre a influência de Elvis hoje (dia 25).	No depoimento do teledramaturgo Aguinaldo Silva, que adaptou para a televisão os romances *Tenda dos Milagres*, *Tieta* e *Mar Morto* e comenta como funciona o processo de versão dessas obras. E no de Sônia Braga, intérprete que mais se identificou com as personagens criadas pelo escritor.	Em como a TV enquadra o balé: a tela de dimensões reduzidas diminui o impacto musical e cênico das apresentações ao vivo, mas parte do seu efeito dramático resiste.
PARA DESFRUTAR	Algumas trilhas que estão para além dos filmes a que se destinam: *Carruagens de Fogo* e *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (Vangelis); *Tubarão* (John Williams), *O Poderoso Chefão* (Nino Rota); *Cidadão Kane*, *Taxi Driver*, *Um Corpo que Cai* (também de Bernard Herrmann).	A obra-crítica-testemunho-depoimento-análise *Verdade Tropical* (Cia. das Letras, 528 págs., R$ 41), escrita por Caetano. A biografia do autor, o contexto sociocultural do Tropicalismo e as tradições da música popular brasileira são descritos e analisados em prosa ensaística.	No GNT (dias 16, às 21h; 17, às 3h; e 20, às 10h e 16h), *Nosso Tempo – A Memphis de Elvis Presley*, documentário de 1 hora de duração que também trata da vida do cantor. E a biografia *Elvis Presley: Dito e Não Dito* (Melhoramentos, 80 págs., R$ 33,50), que fala de sua experiência como ator.	*Jorge Amado – Romance em Tempo de Utopia* (Record, 280 págs., R$ 35), de Eduardo de Assis Duarte, é destaque entre os livros sobre o autor.	O livro *História da Dança – Evolução Cultural* (Sprint, 486 págs., R$ 98), de Eliana Caminada, é uma obra criteriosa que analisa as diversas vertentes da dança ao longo de sua história. Dividido em 40 capítulos, o volume é ricamente ilustrado.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / BRUNO VEIGA

Flor de lótus

Sambista maior, diva do jazz e eleita artista do milênio, Elza Soares lança disco que é um marco transgressor da MPB. Por Regina Porto e Marco Frenette Fotos Nino Andrés

Alguns nascem sob o signo da coragem. Outros sob o signo do talento ou da sorte. Elza da Conceição de Oliveira, carioca nascida favelada, parece abençoada com esses três atributos: sobreviveu ao Brasil. Eleita em 2001 uma das dez artistas do milênio pela BBC de Londres, Elza Soares, como é conhecida no Brasil há mais de 50 anos, está de volta. E para lançar o melhor disco de sua carreira, *Do Cóccix até o Pescoço*, com simbiose total entre a tradição e as linguagens musicais contemporâneas. Há cinco anos sem gravar, com uma discografia de 26 títulos que oscilou entre o sucesso de massa, o culto intelectual e o amplo ostracismo, Elza reassume o status e a aura de diva polêmica, cantora do mundo e porta-voz da negritude.

Nascida sambista maior, no que é reconhecida por sucessivas gerações, do breque de Kid Morengueira aos DJs de hoje, e com uma vocação intuitiva para o jazz e o improviso que a levou a ser tratada em condição de igualdade com Louis Armstrong e Ella Fitzgerald, Elza quer mais. Aos 65 anos presumíveis, plena de vitalidade, sem pudor de exibir todos os talentos que tem, ela chega ao ápice da carreira. Seu 27º disco não esconde a extensão de uma técnica vocal privilegiada (talvez três oitavas e meia, praticamente o dobro de qualquer registro normal) nem os recursos naturais que fazem dela um fenômeno incomum (produção de harmônicos agudíssimos, notas simultâneas). Nele, extrapola limites que a deixavam com um pé no samba e outro no jazz. Na dor comum a duas culturas negras, Elza tornou-se uma *lady*: o blues e o soul se infiltraram definitivamente em sua alma sambista (*leia texto adiante*).

Do Cóccix até o Pescoço sela esse clímax e é um sopro de vida no avesso da MPB, a "música preta brasileira". Elza tem consciência da obra única que produziu – e os nomes que gravitam em torno dela reafirmam sua importância. Chico Buarque, Caetano Veloso, Jorge Benjor e Arnaldo Antunes deram-lhe músicas inéditas. Carlinhos Brown e Marcos Suzano vieram com os tambores e a percussão. Zé Miguel Wisnik teve o privilégio de dirigi-la, com produção de Alê Siqueira para o selo Maianga. Chega como uma rainha. Em dois poderosos videoclipes do profissional multimídia Gringo Cardia (*A Carne*, com Zezé Polessa, e *A Cigarra*, com Letícia Sabatella), protagoniza toda força e afeto do imaginário afrodescendente. E é a personagem do documentário que João Moreira Salles e Katia Lund lançam em 2003.

Em entrevista a **BRAVO!**, essa leonina mostrou-se politizada como jamais. Conclamou o orgulho pela negritude, contou como a ginga e o drible de Mané Garrincha foram vistos como ameaça política e falou de um país perverso capaz de reunir todos em um "saco de lixo". No entanto, parece apaziguada diante das núpcias entre o céu e o inferno que foi boa parte de sua existência. Na vida, aquilo que não nos mata nos deixa mais fortes, diz a máxima nietzschiana, feita sob medida para essa Flor de Lótus saída da lama nacional. A jovem pobre e negra, que aos 14 anos cantou no programa de auditório de Ary Barroso porque precisava dar de comer ao filho; que dormia no chão e acordava às 4 da manhã para carregar latas d'água na cabeça; que foi mãe nove vezes e que provou, com Garrincha, os extremos de uma paixão que escandalizou a sociedade, não canta loas de vitória. "Eu choro, sim, e muito", ela diz. "Só os fortes choram. Os fracos fingem que não choram." A seguir, os principais trechos de sua entrevista.

Elza em manto verde-amarelo: *Do Cóccix até o Pescoço* empresta título de música inédita de Caetano Veloso

"A carne mais barata do mercado é a carne negra": bordão exprime CD conceitual da cantora que conheceu várias repressões, inclusive as da época de sua relação com Garrincha (na pág. oposta, à esq.)

"Eu sou uma droga perfeita, natural"

FOTO AGÊNCIA ESTADO

BRAVO!: Com mais de cinco décadas de carreira, seu CD tem a ousadia e a atualidade esperadas de uma garota de 25 anos.

Elza Soares: Como eu não tenho 25 anos, posso fazer isso com muito mais propriedade, com muito mais liberdade, com muito mais conhecimento. É o trabalho de uma cantora consagrada, feito com audácia. Acho que esse disco é a força do êxtase total. A gente pôde trabalhar sem nenhuma restrição, nenhuma repressão. Até me excedi. Se fosse possível teria me excedido muito mais. Acho que eu merecia essa liberdade, sabe? É como *Dura na Queda*: "Ela se perde na avenida, fica no chafariz, perde a saia, perde o emprego, ela toma veneno, vai morrer de rir...". O Chico (*Buarque*) diz que eu sou assim. Eu morro de rir com cada veneno.

Todo esse recado político que o disco passa foi calculado?

Olha, quando eu digo "a carne mais barata do mercado é a carne negra" é porque essa é a carne mais difícil de pegar uma primeira cadeira, um primeiro posto, entendeu? Pode-se contar quantas carnes negras estão freqüentando uma faculdade. Eu fico envergonhada é quando precisa contar. Ficam mostrando um país que é tudo uma coisa só e que somos todos iguais, é tudo englobado num saco de lixo. E de repente cada cadeira tem um saco de lixo diferente.

Você se acha porta-voz da causa negra?

Eu nasci negra, não é? E continuo negra. Por mais que você alcance um lugar você continua negra, não adianta. Eu mantenho a minha raça com a maior dignidade. Ser negro é ter raça.

Por isso a volta ao black power?

Em Londres, eu descobri que estavam copiando uma roupa que eu usava no LP *Elza Pede Passagem*, dos anos 70. Aí o Gringo (*Cardia*) disse: "Nada mais justo do que ser você mesma". Então, eu estou copiando a Elza Soares, acho o máximo. Eu gosto desse black. Esse black é sinal de poder. É o poder do Sansão...

A raça pesou a favor; e a pobreza?

(*enfática*) A pobreza não faz bem a ninguém. A pobreza é uma doença que qualquer governo pode curar. A pobreza te faz ficar muito mais forte, tá? Ninguém quer dormir no lixo, ninguém quer comer resto de comida, ninguém quer morar num barraco de zinco. Mas não é dignidade pra ninguém.

Mas é gente altiva, dessa origem pobre, anônima, que representa você na capa do CD.

São os anônimos sábios, são os anônimos competentes. Essa turma toda estuda, vai ser a Elza amanhã, tenho certeza. Pô! Nasci em Padre Miguel, nasci num bairro paupérrimo! Eu acredito que depois de gritar "Penta!" a gente também pode gritar "Eu quero saúde, eu quero dignidade, eu quero respeito, eu quero mais cultura..." Pra não ter vergonha de vestir esse manto de Brasil. E não só quando grita gol. Tanto que a gente está planejando uma Fundação Elza Soares de Padre Miguel. Vai se chamar "Salve a Mocidade".

Seria uma fundação cultural?

É. Primeiro, vamos começar a conhecer o passado. Saber da existência de um Nelson Cavaquinho, de um Cartola, de um Noel Rosa. É muito triste um país que não tem passado. Eu morei nos Estados Unidos e escutava garotinho falando assim: "Eu tenho em casa a obra da Sarah Vaughan, da Billie Holiday, da Maria Callas...".

A propósito, é verdade que vem por aí um *cover* da Callas?

Uma versão do Carlos Rennó. Eu queria fazer muita coisa com a voz.

Para ser uma diva de vez?

Não, eu tenho medo disso. Esse negócio de diva tem um compromisso muito sério. Eu gosto do meu lado marginal. Por isso eu faço todas as vozes, todos os ritmos nesse disco. Pra não ter uma moradia só, mas todas as moradias.

Quando houver uma grande catalogação desse gênero imenso que é o jazz, você deve ter lá seu lugar de destaque.

Eu acho que já tenho. Já viram na Alemanha: "*The queen of the jazz* Elza Soares". Em Londres também, em Nova York...

E qual é seu ponto de equilíbrio entre o samba e o jazz?
Isso é muito orgânico, é meu. Já tem a negritude, que é muito forte. Eu substituí a Ella Fitzgerald na Itália quando ela ia ser operada. Depois também tive a felicidade de ser descoberta pelo Louis Armstrong. Há uma associação da minha voz com a voz de jazz.
Curioso, porque normalmente associa-se mais a bossa ao jazz.
Sabe que quando eu comecei a cantar, o João Gilberto foi o cara que mais me deu apoio. Era um cara que, na minha casa, cantava pra eu dormir. Era muito lindo, ia me ninar (*risos*). Eu fingia que dormia...
E o que ele dizia do seu samba?
Ele achava que a minha divisão estava chegando no mercado totalmente diferente. E eu achava que a divisão dele também... Cantar samba é muito difícil, cara. Hoje em dia tem gente que canta samba e o samba se arredonda, fica todo quadrado... Samba você põe uma fita métrica e não sabe o que vai medir aquela coisa ali. Samba não tem geometria.
Nem o drible do Garrincha. Ele driblava exato como você ginga.
Só todo torto como ele era. Ele foi o torto mais perfeito que eu já vi em toda a minha vida. O Mané driblava pra fora e conseguia voltar com a bola, o que ninguém consegue. Quando ele virava todo mundo caía, e ele saía em frente. E saía rindo. É, justo, era o drible e a ginga. Tanto que incomodou muito este país.
Por quê?
Era uma ginga ensinando o brasileiro como sair da fome, como driblar essas coisas horrorosas. Pelos dribles do Mané, você, com um pouco de inteligência ia saber: eu posso driblar essa porra dessa fome, eu posso driblar essa porcaria desse governo, eu posso driblar tudo isso... E a ginga da Elza é essa brejeirice que faz com que eu coma melhor, com que eu durma melhor, com que eu trepe melhor...
O que levou vocês ao exílio, às vésperas da Copa de 70?
Ah, não é assim, não. A gente foi gentilmente convidado, "por livre pressão", a largar o Brasil. Eu recebi uma carta por baixo da porta dizendo que eu teria só mais 24 horas pra ficar no Brasil. Achei que era uma piada. E como eu não acreditei, metralharam a minha casa, quase mataram os meus filhos.
E qual foi o motivo?
A gente formava opinião. E pra ditadura, isso era muito perigoso.

"Só os loucos são perfeitos"

Temática contundente, impacto social e lirismo transbordante: para a cantora, disco foi exercício de liberdade

A Estrela Solitária

Disco condensa a real estatura de uma cantora única na cena brasileira. Por Marco Frenette

Do Cóccix até o Pescoço amplia as fronteiras da música brasileira. Dos 26 discos da profícua carreira de Elza Soares, este é o que a coloca definitivamente em seu devido lugar: o de grande cantora jazzística, que não encontra par no atual cenário musical brasileiro. Brilhante demais, ela é estrela solitária. Neste disco destinado a marcar a MPB, o amadurecimento da cantora aliou-se à direção musical de Zé Miguel Wisnik e à produção de Alê Siqueira. O resultado é espantoso: a artista canta livre de contenções e o canto que se ouve vem do fundo do coração. Já no samba de abertura, *Dura na Queda* (inédita de Chico Buarque), sua voz voa por impressionantes graves e agudos, sustentada por hipnóticos batuques (Suzano e Josino Eduardo) que lembram a ascese sonora dos terreiros de candomblé.

Obra com consciência racial, *Do Cóccix...* tem na temática negra seu ponto forte. Em *Haiti*, com surdos virados soando como mensagem tribal, a voz destilante de Elza, prenhe de espírito *gangsta*, dá a dimensão negro-spiritual que Caetano e Gil conceberam em letra sem conseguir vivificá-la em canto. A contundência do tema vem em *A Carne* (Marcelo Yuka, Seu Jorge, Wilson Appellate). Elza abre num tom de quem grita na praça para vender ("a carne mais barata do mercado é a carne negra"). Aqui sua voz surge tomada por uma dor e sentimentos à flor da pele como poucas vezes se viu na nossa música. Não é canção de protesto. É retrato espiritual da parte preta de nosso povo, feito por uma cantora negra capaz de levar às lágrimas.

Mesmo em canções que celebram a alegria de viver – *Hoje É Dia de Festa* (inédita de Benjor para Iemanjá), *A Cigarra* (Elza e Letícia Sabatella) e *Eu Vou Ficar Aqui* (Arnaldo Antunes) –, identifica-se sua voz curtida em blues. A melancolia vivida que insta seu talento também é evidente na parte mais introspectiva do disco, como em *Dor de Cotovelo*, de Caetano Veloso (inédita), e *Fadas*, de Luis Melodia, estilizada como um tango, e cuja poesia concisa Elza desfia de maneira magistral. A poética transbordante desse disco – veja-se a inclusão da belíssima *Flores Horizontais*, homenagem de Oswald de Andrade às prostitutas da zona do mangue carioca – deve muito à escolha do repertório. O disco vai a pico com *Quebra Lá que Eu Quebro Cá*, seqüência de sambas sem ensaio ou aviso, segundo consta, improvisados por Elza, acompanhada apenas pelo pandeiro de Suzano: pura aula de virtuosismo.

Com *Do Cóccix até o Pescoço*, fruto jovial de um talento maduro, fica patente que chamar Elza apenas de grande sambista é reduzir sua real estatura. Instintivamente, a artista, com seu cantar rascante e seus timbres de voz peculiaríssimos, chegou a uma síntese da música negra norte-americana com a brasileira. Seu suingue e senso de improvisação inigualáveis a colocam entre as grandes *ladies* norte-americanas do jazz e do blues, de quem é irmã espiritual por trair em sua voz uma vida que tinha tudo para afogar-se em fel, mas que, milagrosamente, transformou-se num canto generoso e inimitável.

"Samba não tem geometria"

Dura na Queda: **música de Chico Buarque saúda personalidade da ex-estrela dos festivais da Record (na pág. oposta, à esq.)**

FOTO AGÊNCIA ESTADO

Vocês eram uma ameaça à moral e aos bons costumes?
Ah, eu falava o que sentia, como falo hoje. O Mané, muito pelo contrário, falava pouco, eu falava por ele. A gente foi morar na Itália. Mas quando deu 24 horas que eu estava na Itália, ocuparam minha casa e botaram os meus filhos na rua. Os vizinhos tiveram pena e pegaram os meninos. Eu nunca mais quis voltar ao Jardim Botânico. Depois mandei buscar meus filhos. Eu me dou bem em qualquer lugar, o Mané não. Jogar um índio numa selva de pedra é uma maldade profunda.

Anos depois, Garrincha morto, você foi para os Estados Unidos.
Em 87, eu perdi também meu Garrinchinha, com oito anos de idade, num acidente de carro. E fui embora morar nos Estados Unidos. Eu não estava preparada pra perder aquele filho, fiquei muito desorientada. Em Los Angeles eu rasguei a passagem de volta. Não ia voltar pra ser a coitadinha, pras pessoas dizerem: "Ai, como essa mulher padece".

E o que você aprendeu do racismo por lá?
Lá você sabe onde mora o preconceito. Aqui você não sabe onde ele existe. Aqui o negro rico é branco, e o branco pobre é negro. É como estar no Haiti, é como no clipe que o Gringo fez de *A Carne*: o branco pobre aqui é negro, e o negro rico aqui é branco.

Você se acha a cara do Brasil?
O Brasil otimista. Eu não sou do lado da derrota. Derrota pra mim é uma palavra que tem de ser banida de qualquer dicionário.

Com que idade você cantou?
Eu acho que no ventre de Rosária, minha mãe. Ela dizia que eu tinha um choro estranho. Eu cantava no colo do meu pai, seu Avelino, meu ídolo até hoje. Eu dizia que queria ser cantora. E ele: "Vai sim". Pensava que era brincadeira. Quando sentiu que eu estava falando a verdade, ele disse: "Não, não, vamos esquecer, você vai ser professora". Mas professora de quê? Onde? Com que dinheiro? Eu passava pela porta do Instituto Pasteur, via aquelas menininhas com aquelas sainhas e dizia: "Um dia eu vou entrar no instituto de educação". Mas nunca cheguei a subir aquele degrau, só passei pela porta. Terminei o ginásio trabalhando numa fábrica de sabão. E acabei sendo a cantora que queria ser.

Você vem da era do rádio, não é?
Mas cantei na rádio Mayrink Veiga. Não sou do tempo da Rádio Nacional, não (*risos*). Todo mundo me recebia tão bem... Porque eu era um bichinho que assustava, sabe? Eles queriam isso: "Que que é *isso* que tá chegando aí? Traz a *coisa* aí". Talvez por esse meu jeito de ser, de já cantar diferente... Mesmo sendo pobre, eu tinha uma riqueza de vida, uma vontade de vencer. Já era um canto arte. Como futebol arte.

Quando você se descobriu como profissional?
Foi quando eu fugi de casa pra cantar no programa do Ary Barroso e na volta, pela primeira vez, andei de táxi. O Ary tinha dito que tinha nascido uma estrela naquele momento. Mas andar de táxi foi bom demais (*risos*). Eu tinha 14 anos.

E é verdade que, quando o Ary Barroso perguntou de que planeta você vinha, você respondeu que...
Que eu vim do Planeta Fome. Do mesmo planeta dele.

E como essa voz não envelheceu?
É porque eu sou toda nova, cara (*risos*). Eu malho duas horas por dia, eu mantenho um equilíbrio alimentar também. De álcool não gosto, só tomo champanhe, sem champanhe a gente não vive. Mas eu não tenho vício. Sou uma droga perfeita, natural.

O que uma cantora lírica diria dos seus recursos vocais?
Eu procurei uma professora e disse: "Quero saber o que eu faço". E ela: "Procure não saber o que você faz, porque ninguém sabe explicar".

Depois de atravessar a história da música brasileira, quem vai na estrada com você?
Eu adoro o Tom Zé, adoro os Titãs, ouço rap, os Racionais, o Yuka, o Rappa, Marcelo D2, sou apaixonada. E o Lobão, o Lupus, como eu chamo, que está lutando pra resguardar os nossos direitos. Eu não gosto de nada certinho. Eu gosto daquele que briga, que fala. E quem fala tem que tomar um certo cuidado pra não sair fora. O cenário é curto. Eu gosto dessa loucura. Só os loucos são perfeitos. ❚

O compositor em 1985 (na pág. oposta), durante visita à Bienal de São Paulo: ao fundo, hexagrama do compositor para a peça de rádio *Roaratorio*, 1979, baseada no *I Ching*

O pós-Cage

Dez anos após a morte do inclassificável John Cage, seu legado extrapola o reduto da vanguarda americana, invade a academia e é reeditado em livros e discos

Por João Marcos Coelho

FOTO JOÃO PIRES/AE

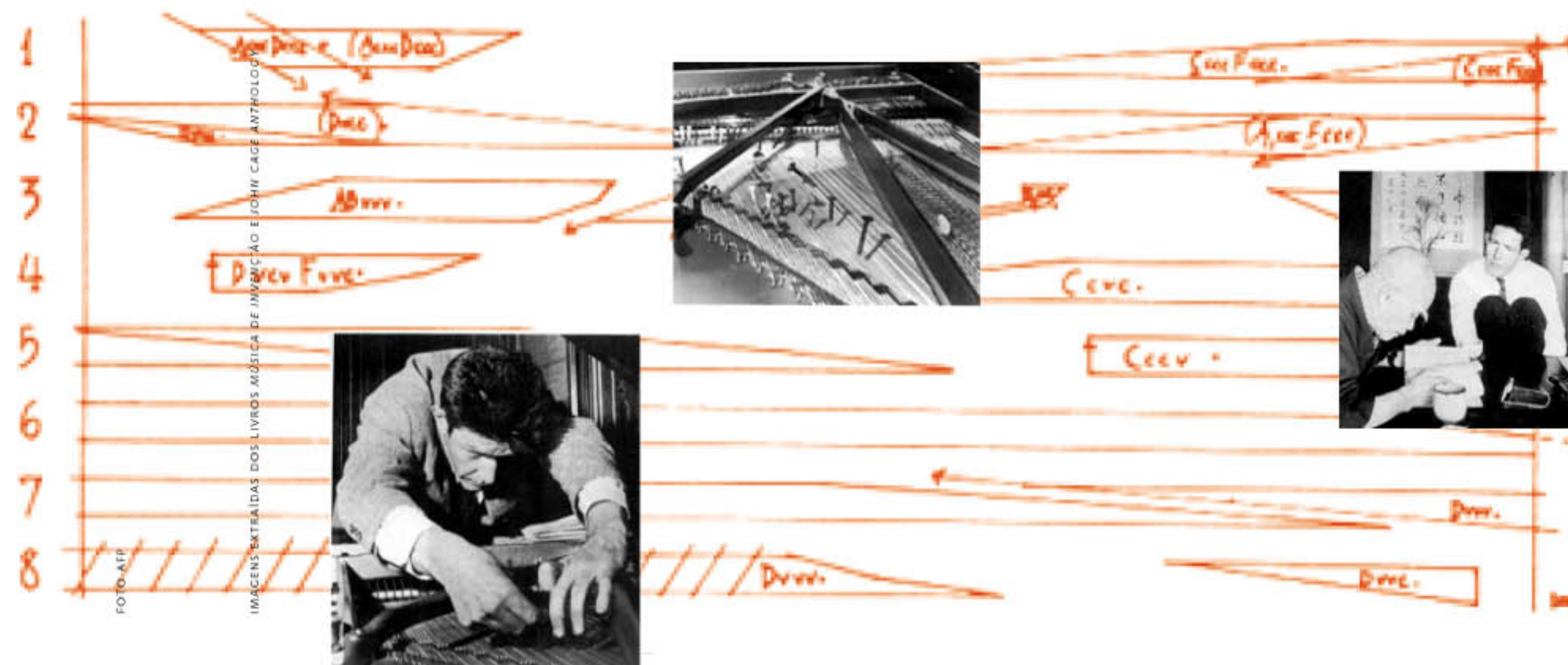
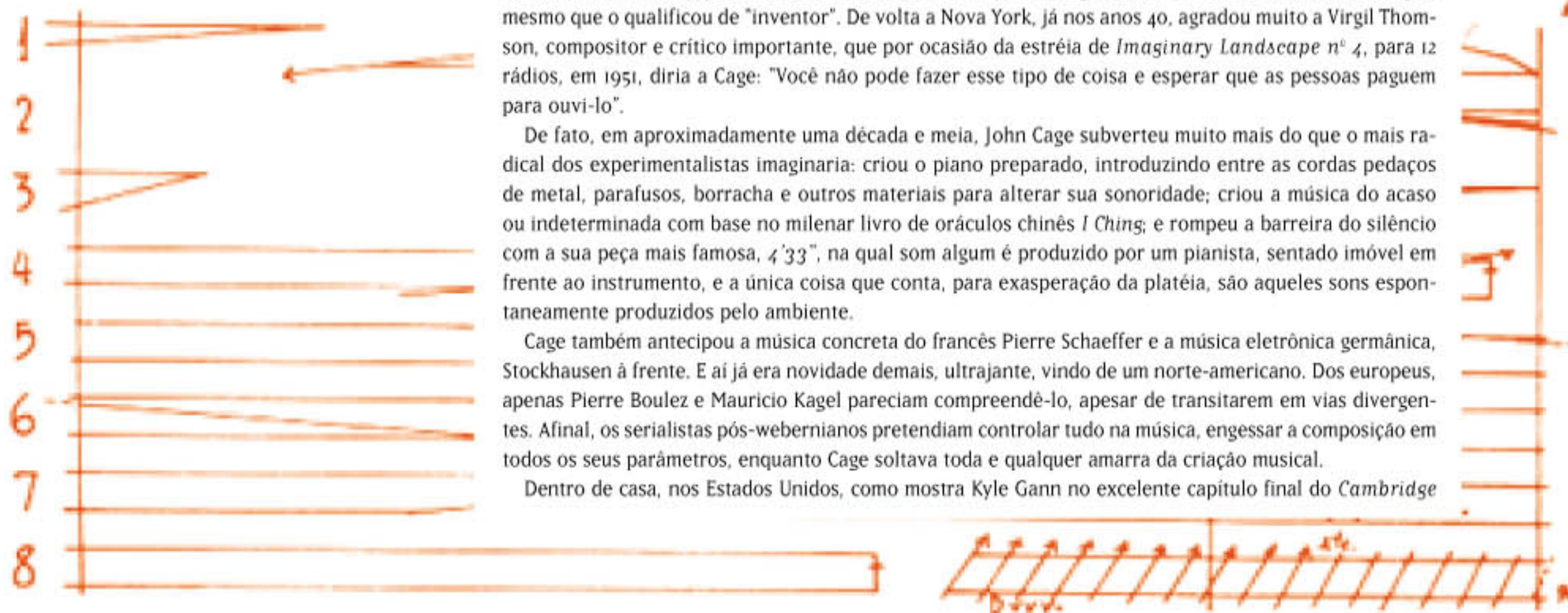
A dez anos de distância, a obra e a figura de John Cage começam a tomar os contornos definitivos mediante os quais se consegue esmiuçar não só sua impressionante trajetória como seu papel fundador na criação musical deste início de milênio. Dois livros e duas gravações nos guiam neste mapeamento. No Brasil, o mais importante acontecimento em homenagem a Cage é a segunda edição de *De Segunda a um Ano*. Esse seu livro-mosaico, traduzido por Rogério Duprat e revisado por Augusto de Campos, sai neste mês pela Editora Hucitec. A dupla "concreta" concluiu a tradução em 1973 mas, numa saga cheia de lances perversos, o livro permaneceu inédito até 1985, quando o compositor esteve na Bienal de São Paulo e pôde autografar mais de mil exemplares – um recorde para a música viva. Na Europa, Cage é solenemente galgado ao panteão da música contemporânea aceita pelo

Ao fundo, diagrama de *Williams Mix*, peça eletrônica composta por John Cage (à esq.), em 1952. Na pág. oposta, o compositor prepara o piano com objetos entre as cordas; solos de silêncio inspirado no zen

grande cânone europeu ocidental, com um evento significativo e sintomático: o lançamento, também neste mês, de um volume coletivo coordenado por David Nicholls, *Cambridge Companion to John Cage*, da tradicionalíssima Cambridge University Press, a cujas provas **BRAVO!** teve acesso.

Dá um certo arrepio pensar que Cage possa estar sendo entronizado num dos mais vetustos templos do *mainstream* da música erudita européia ocidental. Sinal de mumificação? Longe disso. Nicholls, o coordenador do volume e professor na Universidade de Southampton e um time de outros nove especialistas em música viva afastam o risco mortal de tratar indevidamente Cage como passado a ser antissepticamente afagado. Em vez disso, jogam muitas luzes sobre sua múltipla importância, dando conta de que nesta primeira década do terceiro milênio ele está mais vivo do que nunca e constitui fonte aparentemente inesgotável de caminhos para a criação artística. E não só para a música: também para a poesia, a literatura, a arquitetura, as artes gráficas, o teatro, a dança e os espetáculos multimídia.

Dois CDs da gravadora alemã ECM propiciam outras revelações. Num deles, músicos nova-iorquinos que privaram da intimidade do compositor por décadas, reunidos na American Composers Orchestra, regida por Dennis Russell Davies, fazem em *The Seasons* uma representativa panorâmica da produção do compositor. Desde o balé que dá título ao CD, de 1947, passando pela *Suíte para Piano de Brinquedo*, de 1948, o *Concerto para Piano Preparado e Orquestra de Câmara*, de 1951 (ambos com a pianista Margaret Leng Tan), até chegar a *Seventy-Four*, peça composta por Cage em março de 1992, apenas cinco meses antes de sua morte.

Livros e CDs significam que as coisas mudaram muito, nestes dez anos que nos separam da morte de Cage, em 12 de agosto. Vivo, ele foi ignorado, ridicularizado ou equivocadamente idolatrado; morto, é tido como o mais influente criador da música na segunda metade do século 20 (a frase é de David Revill, seu primeiro biógrafo em *The Roaring Silence*; "Mas que frase européia, renascentista, não-eletrônica", diria Cage rindo).

Filho de inventor — o pai inventou um submarino a gás que chegou a ser testado pela Marinha americana na Primeira Guerra Mundial —, John preferia este papel ao de compositor. Nasceu em Los Angeles e, menino, era ótimo em latim e oratória e fascinado pela tecnologia. Seus estudos musicais o levaram a Paris, Berlim e Madri. Em 1933 teve aulas com Henry Cowell, que lhe sugeriu estudar com Arnold Schoenberg, o mesmo que o qualificou de "inventor". De volta a Nova York, já nos anos 40, agradou muito a Virgil Thomson, compositor e crítico importante, que por ocasião da estréia de *Imaginary Landscape nº 4*, para 12 rádios, em 1951, diria a Cage: "Você não pode fazer esse tipo de coisa e esperar que as pessoas paguem para ouvi-lo".

De fato, em aproximadamente uma década e meia, John Cage subverteu muito mais do que o mais radical dos experimentalistas imaginaria: criou o piano preparado, introduzindo entre as cordas pedaços de metal, parafusos, borracha e outros materiais para alterar sua sonoridade; criou a música do acaso ou indeterminada com base no milenar livro de oráculos chinês *I Ching*; e rompeu a barreira do silêncio com a sua peça mais famosa, *4'33"*, na qual som algum é produzido por um pianista, sentado imóvel em frente ao instrumento, e a única coisa que conta, para exasperação da platéia, são aqueles sons espontaneamente produzidos pelo ambiente.

Cage também antecipou a música concreta do francês Pierre Schaeffer e a música eletrônica germânica, Stockhausen à frente. E aí já era novidade demais, ultrajante, vindo de um norte-americano. Dos europeus, apenas Pierre Boulez e Mauricio Kagel pareciam compreendê-lo, apesar de transitarem em vias divergentes. Afinal, os serialistas pós-webernianos pretendiam controlar tudo na música, engessar a composição em todos os seus parâmetros, enquanto Cage soltava toda e qualquer amarra da criação musical.

Dentro de casa, nos Estados Unidos, como mostra Kyle Gann no excelente capítulo final do *Cambridge*

FOTO AFP

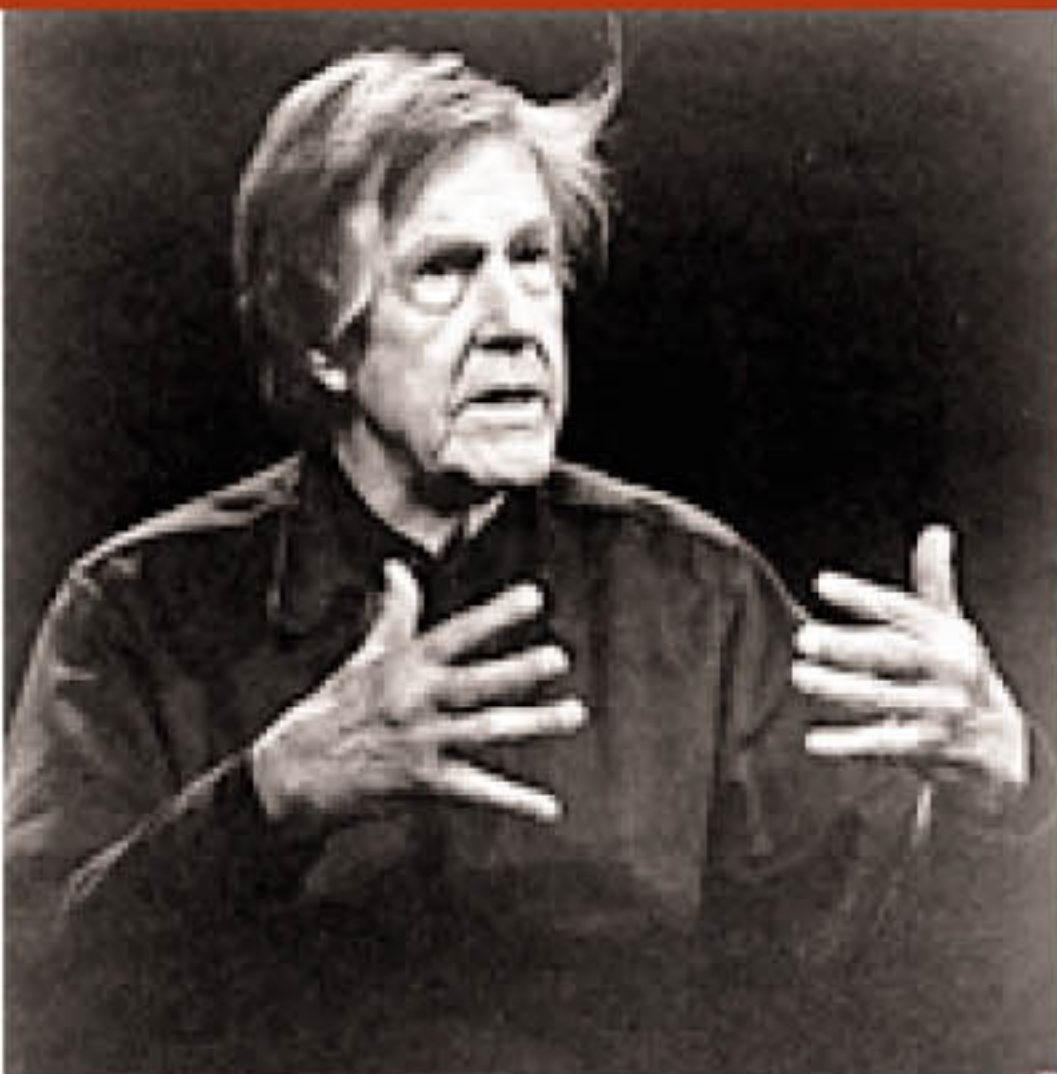
IMAGENS EXTRAÍDAS DOS LIVROS MÚSICA DE INVENÇÃO E JOHN CAGE ANTOLOGIA

O Surfista, o Monge e o Samurai

Cage foi o mais libertário pensador da arte contemporânea. Por Livio Tragtenberg

O legado mais importante do compositor, escritor e poeta norte-americano John Cage talvez tenha sido o de lançar luz sobre o óbvio. Foi ele quem lembrou que todos possuem o melhor equipamento para fruição da música: ouvidos. E quem contrapôs "ouvir o que ainda não ouvimos", sem a atrofia dos automatismos, preconceitos ou todo tipo de condicionamento social que acarretam uma escuta *manipulada*.

Para Cage, o mote dos anos 60 "arte é vida, vida é arte" faz sentido não apenas no aspecto comportamental, mas como baliza estética, fenomenológica e existencial. Para um filho de inventor – típico da cultura *make it yourself* norte-americana – a atividade humana deve ser uma aventura constante. Os sons devem ser livres como as borboletas, a grama que cresce e o movimento dos corpos celestes no espaço. Aí está a essência da poética positiva de John Cage. Nada de procurar impor ou sobrepor a ação. Antes, libertar-se do papel determinante do ego e do gosto. Essa é a negação do estereótipo do "artista" na cultura ocidental. Nesse sentido, emerge o John Cage político, comprometido com o seu credo: o da interconexão sinergética entre todas as coisas, de pensamento e prática horizontais, desierarquizados.

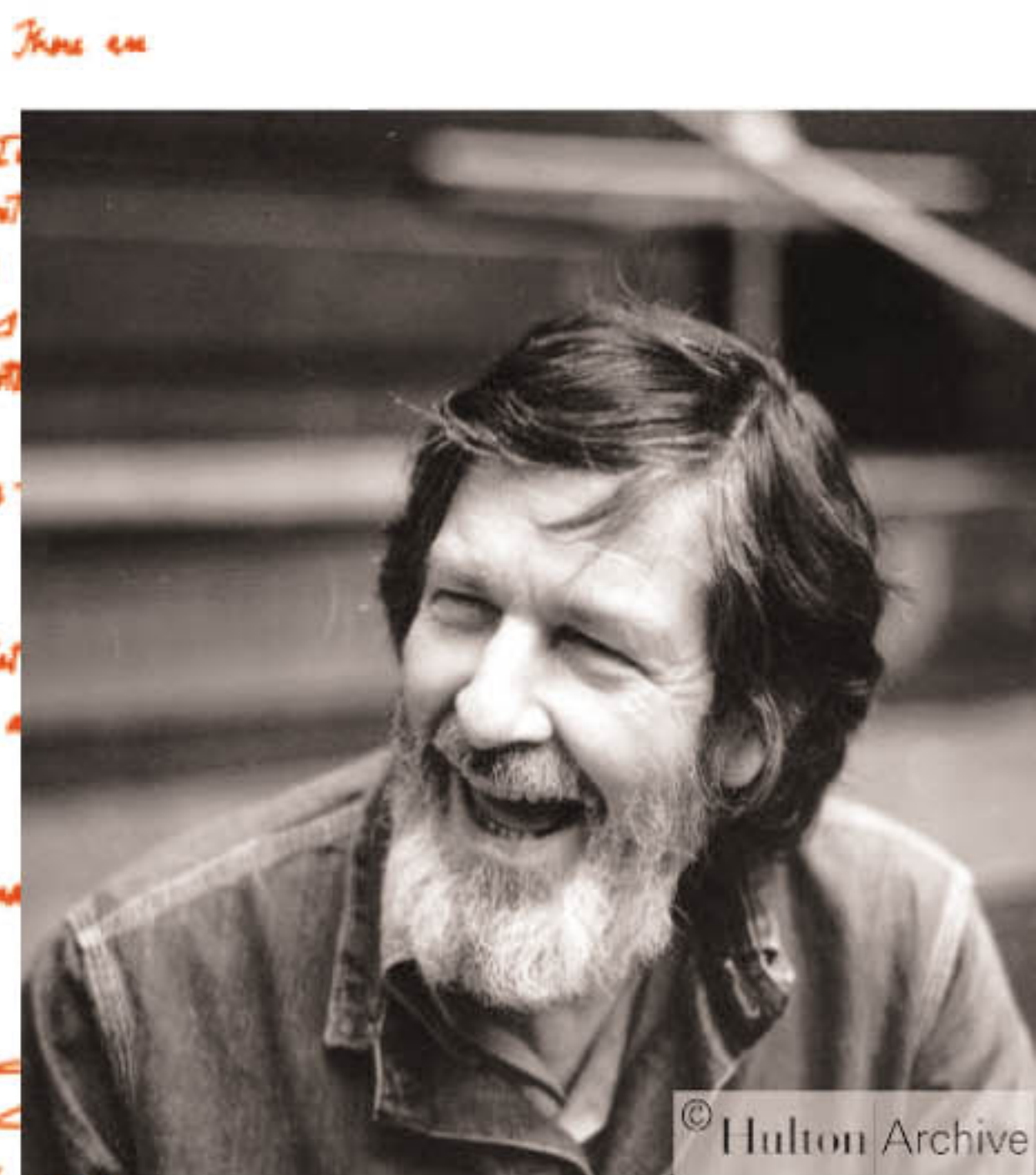
FOTO KEYSTOCK

Para o Cage anarquista, música e arte têm funções muito mais interessantes que a expressão do ego do artista (por mais particular, original ou extravagante que seja). Entre elas: colocar idéias e situações em jogo aberto; desestabilizar e inventar sistemas, comportamentos, papéis sociais; tornar-se um jogo sensorial para o triângulo criador-intérprete-audiência. Uma ação direta sobre os meios de produção da arte, seguindo uma rica tradição libertária norte-americana, desde H. D. Thoreau até Buckminster Fuller. Muitas das atitudes de hoje – a apropriação do mundo cibernético (como o *Negativeland*), o uso livre dos objetos sonoros (samplers, remixes, etc.), a música como não-mercadoria e como atividade coletiva – têm em Cage um precursor e ativista há mais de 50 anos.

Sua obra pode ser abordada em diferentes camadas. Existe um Cage criador de "escola", com epígonos por todo o planeta, transformado num clichê, numa fórmula de manipulação de processos de criação em que liberdade vira regra e o próprio Cage, espectro. Existe também o Cage compositor, à sombra do ícone-Cage. Pouco conhecidas, as obras de seu último período são de extrema beleza – entre elas, as *Europeras I-V* (1987-91), com a divisão do palco em diferentes quadrados-óperas e sorteio de ações (árias) que se sobrepõem; e a série numérica, como *One*^{4} e *Seven*^{2}, relacionando operações de acaso com base em cartas estelares. O Cage pensador é certamente o que marca presença mais influente na arte contemporânea. O *boom* de instalações multimídia iniciado nos anos 80, e que hoje se difunde como sarampo, deve muito às experiências de Cage e colaboradores, entre eles o pioneiro da videoarte, Nam June Paik.

Passados dez anos de sua morte, fica claro que Cage não é uma influência estilística, mas poética. Muito da liberdade nos procedimentos e experimentos de hoje em dia deve-se à poética difundida pelo autor dos *4'33"* de silêncio mais famosos da história. Um músico com o rigor de um samurai, a concentração de um monge e a descontração de um surfista californiano. Um artista que não deixava de atender pessoalmente o telefone e nunca retirou o nome da lista telefônica de Nova York. Era como se dissesse: "Eu estou aqui".

© Hulton Archive

FOTO HULTON/GETTY IMAGES

O humor e a vanguarda de Cage (acima e na pág. oposta): interdependência com a poesia, a literatura, as artes gráficas, a dança, o teatro e a multimídia. Ao fundo, suas anotações para palestra sobre o compositor Charles Ives, 1964

Companion (*John Cage as Father Figure*), o autor de *Musicircus* transformou-se no maior dos compositores *downtown*, ou seja, os experimentadores mais radicais, que sempre foram marginalizados, diminuídos e escorraçados pelos bem-comportados e elegantes compositores *uptown*. "Os compositores *uptown* mencionam Cage com raiva, irritação e desprezo, no máximo com condescendência; os compositores *downtown* falam dele com reverência, respeito e seriedade. É provável que nenhum outro compositor na história tenha provocado reações tão extremas," diz Gann.

Outro colaborador do *Companion*, o professor David Bernstein, do Mills College, autor do capítulo decisivo do livro (*Music I: To the Late 1940's*), avalia que o tempo do escárnio com relação a Cage já acabou. "Hoje a sua obra é apreciada por platéias e públicos muito mais amplos. Basta ver a ótima receptividade obtida de jovens leitores da revista inglesa *Wire*. O experimentalismo, a despeito dos minimalistas, dos pós-modernos e dos bem-comportados, está vivo e passa muito bem." Cabe ao editor David Nicholls a feliz expressão que define a música depois da *Variações IV*, de Cage: "Não se pode mais falar de música modernista ou pós-modernista, mas apenas de um presente infinito".

Infinito presente em que a presença de Cage é determinante. Afinal, foi ele quem trouxe "uma alternativa saudável e otimista, em contraposição ao pessimismo amargo dos criadores europeus que invadiram a América desde os anos 30, Schoenberg à frente", na conclusão de Gann. "Graças a seu exemplo, os compositores influenciados por Cage não compõem para a posteridade, mas para o seu meio ambiente imediato."

De John Cage, faltou falar dos seus aforismos, maravilhosos porque não buscam a verdade, antes a meia-verdade ou, quem sabe ainda, a verdade e meia das palavras. Faltou falar do extremo controle que ele sempre teve de suas obras, aparentemente tão entregues ao acaso. Faltou dizer que, para ele, compor nunca se esgotava no término da partitura, mas sim no ato da execução. Faltou dizer, enfim, que foi Cage o visionário do futuro: "A arte está em processo de retornar ao que lhe é próprio: a vida".

Gala à francesa

Henri Salvador lança gravação feita ao vivo no Canal Plus

A bossa está nova na world music e já é parte do mercado cool da música internacional. Seu mais novo *crooner* não é brasileiro, e a magnitude de sua música contradiz o padrão banquinho-e-violão. "*J'ai un peu inventé la bossa*" ("Eu inventei um pouco a bossa"), ele diz. Trata-se de uma voz cujo veludo conserva-se intacto há 56 anos. Henri Salvador, 84, da Guiana Francesa, abraça a música crioula, o jazz e o blues, já inspirou a bossa, popularizou o rock na França. Entraria na temida galeria dos "*vieillards de la musique française*", mas, revigorado, lança *Performance!*, gravado ao vivo no estúdio da TV francesa Canal Plus. A noite foi de gala, com a Orchestre Européenne harmonizada com standards do jazz europeu. Entre as 18 faixas de *monsieur* Salvador, em impecável terno branco, *Ma Doudou*, sucesso do primeiro LP em 56; e duos memoráveis, como *All I Really Want*, com a sueca Lisa Ekdahl. O disco começa com *Bonjour et Bienvenue*, livre versão de Michel Modo para *Corcovado*, de Tom Jobim – um *merci beaucoup* à bossa, aos amigos e milhões de cópias vendidas. Nos dois últimos anos, o artista vem provando de cada quilate do sucesso. Não faz muito, recebeu o Disco de Diamante pela venda de 1,6 milhão de exemplares do álbum *Chambre avec Vue*, o que equivale a três discos de ouro. Sobre a longevidade, ele cita o provérbio polinésio: "*Je nais hier, vis aujourd'hui, et meurs demain*" ("Eu nasço ontem, vivo hoje e morro amanhã"). – LUIS GIRARD • ***Performance!*, Henri Salvador (Edoxx)**

O *crooner* da bossa nova: voz aveludada e tom proverbial

Mestre de cerimônia

Jools Holland é um famoso âncora da TV inglesa que, nas horas vagas, toca piano e lidera uma big band. Bem relacionado, convidou para seu sexto CD uma verdadeira constelação do pop-rock. O suingue da banda, principalmente nos agitados rhythm'n'blues, garante um nível satisfatório mesmo amparando atuações constrangedoras (como Sting) ou insossas (George Harrison). Eric Clapton, Mark Knopfler, Dr. John, Van Morrison, Steve Winwood, Taj Mahal e Mick Hucknall dão-se bem em clássicos do blues e do rock. – HELTON RIBEIRO • ***Rhythm & Blues*, Jools Holland's Big Band (Warner)**

Esquizo-sinfonia

Ex-musa mangue que deu voz insólita ao filme *Baile Perfumado*, Stela Campos cruza São Paulo e Recife neste álbum. Compositora e intérprete de experimentações eletrônicas, Stela inventa e reinventa no computador. Faz soar o compasso de espera das metrópoles em canções cotidianas, entre toques psicodélicos e baladas *folk*. A produção cresce com a participação acústica de Éder "O" Rocha, Camila Bombim e Nido do Acordeon e a tecnologia de Loop B, Maurício Bussab e Luciano Buarque. Atenção às vinhetas e temas instrumentais. – JULIO DE PAULA • ***Fim de Semana*, Stela Campos (Outros Discos)**

Sob assédio rap

Aventurando-se em primeiro solo, o ex-Câmbio Negro DJ Marcelinho oferece bom panorama da cena hip-hop nacional. Sobre suas bases – confeccionadas com samples obscuros do chorinho –, rimam com desenvoltura SNJ e Afroindígena (*Se Prepara*), Z'África Brasil e Diagnóstico (*Tresão Atrasalado*) e Possemente Zulu (*Caindo no Real*). Estranho no ninho, o roqueiro e ex-Raimundo Rodolfo mostra que também leva jeito para o rap em *Tire as Crianças da Sala* – em que aparece bem mais à vontade do que em sua nova banda, Rodox. – RAMIRO ZWETSCH • ***Riscando Um*, DJ Marcelinho (Trama)**

O plugue do samba

O núcleo Instituto estréia com cardápio de bom som. Os produtores Rica Amabis (do CD *Sambadelic*) e Tejo mais o multiinstrumentista Ganja Man carregam em temperos de samba, dub e hip-hop sem deixar passar do ponto. As parcerias com Sabotage (nos sambas-rap *Cabeça de Nêgo e Dama Tereza*), Fred 04 (em *Só Vou Deixar os Ossos*) e com meio time da Nação Zumbi (no dub Solaris) são ótimas pedidas. Mas Instituto acerta em todo o menu: desde *Beatboxsamba* (com Fernandinho Beat Box, do grupo Z'África Brasil) – até *Traidores da Babilônia*. – RZ • ***Coleção Nacional*, Instituto (YB Music/Instituto)**

FOTOS DIVULGAÇÃO / JOANNE SAVIO/DIVULGAÇÃO

O caleidoscópio de Chopin

Após gravar os *Estudos*, Nikolai Lugansky lança outro CD dedicado ao piano de Chopin. Desta vez, os *24 Prelúdios op. 28*, seguidos de duas Baladas e três Noturnos. Dedicar-se a Chopin hoje é um ato de coragem. São inevitáveis as comparações com grandes artistas do século: Cortot, Rubinstein, Argerich, só para citar três gerações precedentes. Lugansky está à altura do desafio; desfiando a trama tecida pelo compositor com inteligência e paixão, o jovem russo revela sob novo ângulo o deslumbrante caleidoscópio chopiniano. – DANTE PIGNATARI • ***Chopin*, Nikolai Lugansky (Erato)**

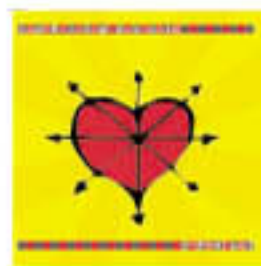
Aquarela japonesa

Músico famoso na cena shibuya-kei japonesa (de Pizzicato Five), o superprodutor e remixer do pop mundial (Beck, Sting) Keigo Oyamada, codinome Cornelius, estourou há quatro anos com o disco *Fantasma*. Sua aproximação com a cultura brasileira ressoa neste álbum numa versão techno-havaiana de Ary Barroso (*Aquarela do Brasil*), mas sobretudo na idealização paradisíaca que contamina a peça inteira do disco. Perito na técnica do ruidismo sutil, ele dosa pequenas porções da sonoridade mundial, passando pelo paisagismo étnico e o pop pesado. – REGINA PORTO • ***Point*, Cornelius (Trama)**

Rosas que falam

O primeiro flerte foi com *O Mundo É um Moinho*, no disco *Pescador de Pérolas*, de 1986. Agora, Ney Matogrosso veste o verde-e-rosa e se declara a este e a outros 11 sambas de Cartola (1908-80). Melodiosa, dramática e requisitada, a obra de Angenor de Oliveira pulsa nos arranjos acústicos do violonista Ricardo Silveira – que libertam a voz do cantor. Como conseqüência, a imparidade de hinos como *Peito Vazio* e *Tive Sim*, a beleza suprema de peças raras como *Senões* e *Desfigurado* e a graça de *Ensaboa*. – RICARDO TACIOLI • ***Ney Matogrosso Interpreta Cartola* (Universal)**

A sociologia do manguebeat

Gilberto Freyre sampleado, rabecas e computadores. Representante do pós-mangue, DJ Dolores estréia em CD contradizendo casa-grande e senzala. A pluralista Recife é sua referência para fusões sem limites. Instantâneos da cidade interagem com cocos, aboios, drum'n'bass pé-de-serra, maracatu atômico. Os bits do DJ somam-se à massa de Isaar França e Maciel Salustiano (vozes e rabeca), Fábio Trummer (guitarra), Mr. Jam (percussão) e KSB (pickups). Participações decisivas de Pupilo, Lúcio Maia e Pio Lobato. – JP • ***Contraditório?*, DJ Dolores & Orchestra Santa Massa (Candeeiro/Trama)**

Jazz promissor

Estréia de Norah Jones é feliz novidade

Com rosto de porcelana, currículo em branco e história de vida digna de novela, a cantora, compositora e pianista Norah Jones, 23 anos, provoca a mais nova comoção norte-americana. A surpresa é essa texana de criação, filha natural do cultuado músico indiano Ravi Shankar, não creditar o sucesso instantâneo a uma linha de produção. Faz um som manufaturado, da melhor qualidade. Seu talento é latente. Sua voz, macia. E sua sombra, o produtor Arif Mardin, que já iluminou divindades do soul como Aretha Franklin e Dusty Springfield. Na teoria, nada mais inspiraria o veterano. Na teoria. Mardin não apenas trouxe Jones à prestigiosa Blue Note, como produziu pessoalmente seu primeiro álbum, *Come Away with Me*. Um disco de jazz, com pitadas soul, folk e até pop. Instrumentação delicada de piano, guitarra acústica, órgão, violino e acordeão. Um álbum leve porém expressivo, além de auto-suficiente – quase todo composto por Jones e dois membros de seu grupo, o baixista Lee Alexander e o guitarrista Jesse Harris. Das 14 músicas, apenas *Cold, Cold Heart*, de Hank Williams, e outros dois *covers* deixam sabor de *déjà vu*. O tom do disco é o de descoberta, uma feliz novidade, em especial por *Don't Know Why*, *Feelin' the Same Way*, a faixa-título, e, claro, a promissora Jones. – GABRIELA MELLÃO • ***Come Away with Me*, Norah Jones (Blue Note)**

A cantora, pianista e compositora: bem-vinda à Blue Note

Caminhando contra o vento

Livro traz transcrições fiéis de entrevistas com músicos da geração MPB pós-tropicalista realizadas originalmente para o rádio. Por Pedro Köhler

Em plena crise do rádio, com emissoras "convertidas" a grupos evangélicos ou agarradas a estratégias que mais desagregam do que favorecem conteúdo, Patricia Palumbo reeditou um formato antigo com sucesso inusitado. Seu *Vozes do Brasil*, programa transmitido ao vivo pela Eldorado FM, em São Paulo, trata a matéria MPB com a propriedade descontraída de uma profissional com mais de 15 anos de carreira. A fórmula é simples: informação e depoimentos cruzados, mais o carisma da radialista. A resposta de público estimulou uma publicação homônima de entrevistas com alguns dos representantes da atual música popular brasileira realizadas para o programa.

Editado pela DBA, *Vozes do Brasil*, o livro, perfila músicos da geração pós-Tropicalismo que vingaram inicialmente por meio de produções independentes e marginais nos anos 80, para posteriormente conquistar mídia e mercado maiores. São cerca de 200 páginas com a íntegra de depoimentos, ensaios fotográficos em ângulos exclusivos, um projeto gráfico primoroso e discografias individuais completas. Os artistas – Arnaldo Antunes, Cássia Eller (meses antes de sua morte), Chico César, Daúde, Ed Motta, Itamar Assumpção, Lenine, Luís Melodia, Ná Ozzetti, Paulinho Moska, Rita Ribeiro, Zeca Baleiro e Zélia Duncan – figuram na ordem cronológica de seus registros. Gente que cresceu com o patrulhamento ideológico e, apesar ou por causa disso, não resistiu ao pop americano, como a baiana Daúde. Ou descobriu a música brasileira quando adotou um segundo país e morou fora, caso do carioca Ed Motta. Quem aprendeu a gerenciar sem traumas o fardo da própria carreira, como o paraibano Chico César, e quem rapidamente estabeleceu limites entre arte e entretenimento, o paulista Moska. E ainda o pernambucano Lenine, que reviu a antropofagia nascente desde Hans Staden e rebatizou a MPB com contundência: Música Predatória Brasileira.

Cássia Eller (à esq.), Arnaldo Antunes (no alto) e Chico César (na pág. oposta) em registros de *Vozes do Brasil* (acima), livro de Patricia Palumbo: mercado das diferenças

O texto segue a fluência dos bate-papos entre amigos, com ocasionais referências a nomes ou conceitos sem uma maior ou devida contextualização ao leitor. O que poderia ser uma falha de edição, porém, é compensado pela sensação de intimidade que a leitura provoca. O elenco selecionado reflete pluralidade de opiniões, gostos e vivências. A idéia não é nova: importante registro no gênero foi editado há 26 anos, pelo crítico Zuza Homem de Mello, tendo como entrevistados, em plena efervescência dos festivais, nomes como Tom Jobim, Chico Buarque, Elis Regina, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil.

Tanto o velho livro de Zuza quanto o jornalismo despojado de Palumbo se fixam, claro, na curiosidade em torno de processos criativos, nos fatos biográficos relevantes e nas aspirações estéticas de cada um. Antes de tudo, são documentos. Os diálogos de *Vozes do Brasil* têm a missão de seu tempo e não se furtam ao debate: o impasse de uma geração para muitos "à sombra" da genialidade de três pilares antecessores, Chico, Gil e Caetano.

Se "apareceu ou não apareceu mais ninguém"? Essa é uma geração marcada pela diversidade e, a despeito dos dramas intrínsecos à crítica especializada, o leque de possibilidades estéticas na MPB se ampliou e incorporou tendências imprevisíveis. Sem falar que existe também muita gente nova no meio do balaio que não tem a mínima intenção de atuar no âmbito cultural: seu objetivo maior é o entretenimento.

FOTOS LUCIANA DE FRANCESCO/DIVULGAÇÃO

Diploma hip-hop

Encontro internacional debate a produção urbana de rappers, breakers e DJs

O grupo senegalês Daara-J (acima): com Rappin'Hood, Marky e Patife

A ambigüidade do espaço produtivo e contestatório da metrópole contemporânea encontra na cultura hip-hop sua forma expressiva por excelência. Uma amostra do que isso significa está no encontro internacional *As Linguagens Urbanas*, promovido em São Paulo a partir do dia 21, pelo Consulado Geral da França, o Serviço Social do Comércio (Sesc) e a Prefeitura da capital paulista. Entre os representantes do mundo hip-hop espalhados por unidades do Sesc, parque Ibirapuera e Centro Cultural São Paulo, destaque para Daara-J entre as atrações estrangeiras. O grupo senegalês, que une rap, ragga e tradições africanas, divide o microfone com o rapper paulistano Rappin'Hood (Sesc Pompéia e Sesc Santo André) e estende a performance ao violento bairro do Capão Redondo, zona sul da cidade, com outro nome da expressão nacional do rap, Z'África, e os DJs Marky e Patife. "É importante mostrar a energia e a criatividade da cultura hip-hop no seu local de origem", diz Olivier Dabène, idealizador do projeto. "Por que são sempre eles que devem ir para o centro?"

A expressão corporal urbana manifesta na dança break será representada pela dupla alemã Niel "Storm" Robitzky e Karl "Kane-Wüng" Libanus, com o espetáculo *Men at Work*. Sozinho, Storm exprime o isolamento contemporâneo no espetáculo *Solo for Two*, em que contracena com a própria imagem projetada num telão (Sesc Santo André e CCSP). Com artistas de diversas nacionalidades, o grupo Kubilai Khan Investigations faz duas apresentações de *Tanin No Kao*, em que a fotografia e o vídeo misturam-se à música e à dança (Sesc Pompéia).

A teoria dessas expressões culturais comuns às cidades está representada nos diversos debates programados. Benoît Lambert, diretor teatral francês, discorre sobre arte e política, e o crítico Olivier Michelon, também francês, analisa as artes visuais na cultura hip-hop. Concursos de discotecagem, oficinas de grafite, peças de teatro e projeções de filmes e vídeos completam a programação. Informações no site www.sescsp.com.br. – ROGÉRIO ALVES

A androginia da voz

Jennifer Larmore faz recitais no Brasil com árias raras do repertório francês, italiano e americano. Por Mauro Trindade

Seu nome é Jennifer. Mas, no palco, podem chamá-la de Romeu. Ou Hércules. São muitos os personagens masculinos de Jennifer Larmore, *mezzo*-soprano americana que se apresenta em São Paulo (Teatro Cultura Artística, dias 22, 26 e 28) e no Rio de Janeiro (Teatro Municipal, dia 2/9). Aguardada com expectativa para protagonizar a ópera *La Cenerentola* – produção cancelada de última hora pelo Municipal carioca –, ela mantém os compromissos desses recitais de canto e piano com o francês Antoine Palloc. Com um repertório que inclui os *Gurrelieder*, de Schoenberg, árias do *Rigoletto* e da *Carmen* e canções americanas do século 20, ela tornou-se conhecida pelas interpretações de Gluck e especialmente Rossini. E, com isso, uma especialista em uma série de papéis escritos para *castrati*, cantores adultos que permaneciam com a voz aguda de menino depois de emasculados na pré-adolescência. Com o fim dessa prática, os personagens passaram a ser interpretados por mulheres – Jennifer Larmore chegou a gravar um CD com o divertido título *Call me Mister*, para o qual posou orgulhosamente de terninho e charuto. "É meu disco preferido e foi todo concebido por mim. Produzimos a capa em um clube tradicional de Nova York, que só permite a entrada de homens. Fomos no dia de folga, quando não havia ninguém. Entramos, fizemos a foto e fugimos rapidinho", ela diz.

A *mezzo*-soprano: de papéis masculinos, como os reunidos no CD *Call me Mister* (abaixo), a tipos fatais

No Brasil, ela canta algumas árias de Rossini, canções de Debussy (*Les Cloches* e *Beau Soir*), Barber, Gershwin, Ives e Hundley, numa seleção que foge às obviedades do mundo lírico. "Só canto o que gosto. E, se gosto, o público também vai se interessar", defende a artista da Virgínia do Norte que procurou fazer carreira bem longe dos Estados Unidos. "Costumo dizer que americanos não cantam ópera e europeus não jogam beisebol", diz. "E naqueles tempos, se você quisesse ter uma carreira na ópera, a única opção era Nova York." Jennifer preferiu a França e a Itália, onde era apenas uma estrangeira desconhecida. No seu primeiro ano em Nice, teve de aprender e cantar 40 óperas diferentes, antes de poder estabelecer um repertório. "Passei nove anos na Europa aprendendo a cantar e, principalmente, o que não cantar." Ela admite que o lindo rostinho e a cintura fina, tão rara entre cantoras, ajudaram a abrir algumas portas: "A beleza tornou-se mais importante na ópera porque vivemos numa era visual". Uma vez, porém, chegou a atrapalhar. "Em um concurso, apesar de ter ido muito bem, não ganhei. O diretor explicou que como eu era mais bonita que as outras concorrentes, elas poderiam achar que eu estava sendo protegida. Fui desclassificada", lembra.

Com seus anos de trabalho e de estudo na Europa, acabou se tornando uma das maiores especialistas no repertório rossiniano de *mezzo*-soprano, com diversas gravações pelo selo Teldec, inclusive da pouquíssimo conhecida ópera *Bianca e Falliero*. E, por isso mesmo, defende vozes mais encorpadas para papéis como Rosina, também cantados por sopranos coloratura. "É preciso cantoras de vozes mais profundas para alcançar o drama. Há quem considere Rossini uma 'graça'. Não é", diz. Depois de conquistar o sucesso, especialmente com *La Cenerentola* e *Italiana in Algeria*, Larmore divide seu tempo entre Europa e Estados Unidos, onde cantou o hino dos Jogos Olímpicos de Atlanta. Chegou até a cantar *Aquarela do Brasil* – "Deve soar terrível para brasileiros", admite –, mas garante que vai ficar bem longe dos *crossovers*. "São ridículos", diz, com uma enorme gargalhada.

FOTO DIVULGAÇÃO

POR NED SUBLETTE

O FUTURO DO PASSADO

David Bowie sai ileso de 30 anos de pop canibal, mas não escapa do paradoxo visionário de uma geração que não previu o 11 de Setembro

Parte da primeira leva de álbuns do ciclo de produção pós-11 de Setembro, *Heathen*, de David Bowie, chega em meio à pior visão do futuro. O álbum é produzido em colaboração com Tony Visconti, que assina a maioria de seus discos, bem como uma das melhores amostras sonoras do rock, *Electric Warrior* (1971), do T. Rex. Mixagem perfeita. Voz colocada precisamente contra a percussão. Texturas de bom gosto. Mas as canções são frias e neutras como a Suíça, onde mora, e sem vida rítmica interior. Logo, a voz não provoca emoção alguma e a batida não tem nada a dizer.

Agora que adentramos a "casa da guerra" e que urge um novo significado para o termo "*heathen*" ("pagão"), há o risco de que esse disco, ao flertar com a escuridão, o vandalismo e a heresia, seja um retorno aos dias sacrílegos da Limelight, a casa *disco* aberta uns 20 anos atrás em Nova York em uma velha construção de pedra de uma igreja episcopal destituída. No encarte, vêem-se um crucifixo pendendo de mãos cruzadas, com um "X" arranhado, e imagens monocromáticas de pinturas talhadas a gilete, ao que tudo indica da Renascença italiana, quando a iconografia religiosa era obrigatória. Nada mais anos 80.

Tendo sobrevivido por 30 anos ao canibalesco mundo do pop, Bowie é feito de matéria dura. Mas ninguém mais parece saber o que fazer. Velhos critérios se foram com as Twin Towers, e não estaremos aqui para ver aonde isso vai parar. Bowie criou expectativa teatral de uma nova sensibilidade. Convocado, porém, recuou. É o que se pode chamar "paradoxo do autor de ficção científica": um escritor que se encanta pela bem-sucedida visão do futuro e a ela se agarra, ainda que tudo mude e só lhe reste, por fim, o futuro do passado. Se há futuro implícito nesse disco, é o futuro de 1982.

O alto posto de Bowie tem seu valor, mesmo porque hoje é finito o número de postos. Com o universo da mídia mais e mais dividido entre macrojogadores globais e microjogadores fragmentados, poucos artistas hoje têm voz junto ao público. Bowie estréia na Sony com a máquina publicitária acionada. E desperdiça a oportunidade de dizer algo, num momento que clama por coisas ditas, com *covers* triviais (*I've Been Waiting for You*, de Neil Young, ou *I Took a Trip on a Gemini Spaceship*, do Legendary Stardust Cowboy).

Inútil buscar por algo que encapsule o momento atual como *Heroes* fez com Berlim nos estertores do Muro. *Heathen*, pelo tom opaco, pode até lembrar a poeira de Nova York nos meses que se seguiram à catástrofe. E com algum esforço de interpretação, palavras vagas ("*For in truth it's the beginning of nothing/ and nothing has changed/ everything has changed/ For in truth it's the beginning of an end*") talvez digam respeito ao mundo tal como visto do Ground Zero. Mas se o intento é ser escapista e relevante ao mesmo tempo, acaba não sendo nem uma coisa nem outra.

E há um problema real: embora o disco incorpore toques daquilo que funcionou em cada uma das fases de Bowie, muito do que migrou para a arena pop nos últimos 30 anos é inadequado. É tempo de reaprender a arte da música. É tempo de consignar à história batidas elementares e arrastadas – e ligar uma máquina à la Moby não é a resposta. É tempo de aprender como escrever uma canção que não apenas mude de acordes no primeiro tempo de cada oito batidas. E seria desnecessário imprimir as letras: o cantor não se empenha pela inteligibilidade e o texto nada acrescenta (as letras estão no encarte, porém dispostas em espiral, palidamente impressas em tamanho diminuto contra fundo escuro e riscadas por uma linha horizontal).

Até um disco irritante pode se fazer gostar. Mas hoje é difícil ser dispendioso com o próprio tempo. Especialmente quando o prazer, a clareza e a visão nos faltam, e não se pode vislumbrar a pessoa dentro da *persona*.

Heathen (acima), primeiro álbum Sony de David Bowie (no alto): sem resposta a Nova York e pagão como nos anos 80

FOTO DIVULGAÇÃO

	Toradze / Temirkanov	Eliane Coelho	Pieter Wispelwey	Scharovsky	Horacio Lavandera
ARTISTA	O pianista georgiano Alexander Toradze, com a Orquestra Filarmônica de São Petersburgo, cujas origens nos levam ao tempo dos czares, quando era conhecida como Capela Real da Corte. Regência de **Yuri Temirkanov** (*foto*).	**Eliane Coelho** (*foto*), Andrej Lantsov, Regina Mesquita, Bernardett Wiedmann e Ron Peo. Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Lírico, sob a regência de Ira Levin. Direção cênica de Carla Camurati.	O violoncelista holandês **Pieter Wispelwey** (*foto*), com uma carreira que inclui concertos com a Filarmônica de Roterdã, Sinfônica da BBC e Filarmônica de São Petersburgo, em duo com o pianista milanês Paolo Giacometti.	As violoncelistas Tatjiana Vassiljeva e Ina Iust, o tubista Eliezer Rodrigues e as Orquestras Sinfônica de Jerusalém e Brasileira. Regência de **Yeruham Scharovsky** (*foto*).	O pianista argentino de apenas 18 anos Horacio Lavandera, com a Orquestra Jovem das Américas, sob a direção de **Benjamin Zander** (*foto*), regente da Boston Philharmonic desde sua formação em 1979.
PROGRAMA	Dias 16 e 20: Um prelúdio de *Lohengrin*, de Wagner, *Concerto para Piano nº 3*, de Rachmaninov, *Sinfonia nº 6*, de Tchaikovsky. Dia 17: *La Mer*, de Debussy, *Concerto para Piano nº 2*, de Prokofiev, *O Pássaro de Fogo*, de Stravinsky. Dia 21: *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky, e *Concerto para Piano nº 3*, de Prokofiev.	*Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini, a história do amor entre Pinkerton, tenente da Marinha americana, e a japonesa Cio-Cio-San, que enfrenta os costumes e a religião de seu país para casar com um estrangeiro. Abandono, desilusão e morte a aguardam no terceiro ato.	Nos dias 19 e 21, *Sonatina op. 137 nº 2*, de Schubert, *Sonata op. 78 nº 1* e *Sonata op. 99 nº 2*, de Brahms, *Adagio & Allegro op. 70*, de Schumann. No dia 20, integral das sonatas para violoncelo e piano, de Beethoven.	Em São Paulo, *Emeq (O Vale)*, de Marc Lavry, *Concerto para Cello em Si Menor* e *Sinfonia nº 7*, de Dvorák. No Rio, *Concerto para Tuba e Orquestra*, de Vaughan Williams, *Kol Nidrei para Cello e Orquestra*, de Bruch, e *Sinfonia nº 2 em Ré Maior*, de Sibelius.	*Amanhecer das Vozes*, de Jon Deak, *Concerto para Piano nº 4, op. 58, em Sol Maior*, de Beethoven, *Sinfonia nº 1 em Ré Maior "Titã"*, de Mahler e a estréia mundial do *Hino das Américas*, do mesmo Deak.
ONDE E QUANDO	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/3337-5414. Dias 16, 17 e 21, às 21h. R$ 120 a R$ 290. Dias 16 e 17, às 21h. Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano s/nº, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 20, às 20h30. R$ 50 a R$ 1080 (Frisa).	Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, em São Paulo, tel. 0++/11/222-8687. Dias 19, 21, 23 e 27, às 20h30. Dia 25, às 17h. De R$ 15 a R$ 100.	Espaço Cultural BankBoston – av. Doutor Chucri Zaidan, 246, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3081-1911. Dias 19, 20 e 22, às 21h. R$ 30.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano s/nº, no Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 22, às 20h30. De R$ 4 a R$ 180. Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dia 26, às 21h. R$ 40 a R$ 125.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano s/nº, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 6, às 20h30. R$ 30 a R$ 420. Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5693-4000. Dia 8, às 21h. R$ 30 a R$ 120.
POR QUE IR	Sobrevivente da queda da União Soviética, a Filarmônica de São Petersburgo associou-se a empresários ocidentais, manteve a qualidade musical e permanece como um dos melhores grupos sinfônicos de todo o mundo.	É uma das mais belas óperas de todos os tempos, com uma heroína de uma abnegação trágica e mitológica capaz de comover as pedras. *Un Bel Dì Vedremo* é uma das mais belas árias de Puccini.	Não são concertos para amadores, mas apresentações longas, de obras de grande importância artística com a melhor música de câmara escrita para violoncelo e piano.	A Sinfônica de Israel, formada a partir da Orquestra de Câmara da Palestina, possui alguns dos melhores naipes de instrumentos do mundo. No Rio, toca Sibelius com a Sinfônica Brasileira, num dos maiores grupos sinfônicos que o país verá em 2002.	É uma chance de conhecer o novíssimo talento do solista, no momento em que ele deixa de ser um laureado menino-prodígio para começar a se firmar como um artista de carreira.
PRESTE ATENÇÃO	*O Pássaro de Fogo* é uma música de grande orquestração que necessita de tal clareza, pulso e conjunto que poucos grupos sinfônicos deveriam arriscá-lo. São Petersburgo é um deles.	No dueto do primeiro ato entre Pinkerton e Cio-Cio-San, numa sucessão de belas melodias que embalam o enlace do casal até a climática *Dolce Notte! Quante Stelle* e a cortina, pudica, baixar.	Na parceria entre o *cello* e o piano, que supera a simples definição de instrumento acompanhador, reforçando o caráter de duo das diversas obras do programa. Destaque pra o emocionante *Adagio Sostenuto da Sonata op. 5 nº 2*, de Beethoven.	Com mais de 80 anos e cada vez mais inventivo, Vaughan Williams escreveu duas difíceis cadências para este concerto de tuba, instrumento que raramente ocupa o lugar de solista da orquestra.	No *Concerto nº 4*, o primeiro na história a começar com o piano e não com a orquestra, e mais introspectivo.
O QUE OUVIR	*Aram Khachaturian* (EMI). Temirkanov rege a Royal Philharmonic com as suítes *Spartacus* e *Gayaneh*.	*Madama Butterfly* (Decca), com Luciano Pavarotti vendendo saúde, Mirela Freni graciosa e passional e Karajan mais grandiloqüente que nunca. Com Coro e Orquestra da Filarmônica de Viena.	*Vivaldi Cello Sonatas* (Channel Classics), com os violoncelistas Pieter Wispelwey e Daniel Yeadon, William Carter (violão) e Elizabeth Kenny (alaúde).	A *Sinfonia nº 2*, de Sibelius (Deutsche Grammophon), com os tempos escandidos pelo maestro Leonard Bernstein e a Filarmônica de Viena.	*Concerto para Piano e Orquestra nº 4* (Philips), segunda gravação desse concerto de Beethoven por Claudio Arrau. Com a Staatskapelle de Dresden e regência de Colin Davis.

	German Brass	Pires / Pagano	João Gilberto	Caetano Veloso	Itamar Assumpção
ARTISTA	O grupo de metais alemão **German Brass** (*foto*), com Uwe Köller, Werner Heckmann, Matthias Höfs e Christoph Baerwind, Stephan Poppe, Erbrich-Crawford e outros.	O duo de pianistas formado pela portuguesa Maria João Pires e o brasileiro **Caio Pagano** (*foto*), parceiros nos palcos e como professores na Escola Livre de Música de Belgais, Portugal.	O cantor, compositor e violonista **João Gilberto** (*foto*) que, com sua sussurrante interpretação, há mais de duas gerações abre novos caminhos e influencia toda a música brasileira.	**Caetano Veloso** (*foto*), com Jaques Morelenbaum (cello), Davi Moraes (guitarra), Pedro Sá (guitarra e baixo), Cesinha (bateria) e naipe de percussão. Participam Mart'nália, MV Bill, Afro-Reggae e Meninos do Morumbi.	O cantor e compositor **Itamar Assumpção** (*foto*), acompanhado pela filha Anelis Assumpção e Tata Fernandes (vocais), Clara Bastos (baixo), Chagas e Sérgio Guardado (violões) e Gigante Brasil (percussão de boca).
PROGRAMA	Dia 19: *Fogos de Artifício*, de Haendel, *As Quatro Estações*, de Vivaldi, suítes de J. S. Bach e *A Dança*, de Rossini. Dia 20: *Concerto Sobre um Tema de J. S. Bach*, de Vivaldi, *Dança dos Comediantes*, de Smetana, *Toccata e Fuga em Ré Menor* e *Ich Rufe zu Dir, Herr Jesu Christ*, de J. S. Bach.	*Festival de Teatro Clássico de Mérida*, de 11 de julho a 16 de agosto, na Espanha, com montagens de peças gregas, leituras de poemas, comédias e tragédias, concertos e outras atrações. O duo Pagano-Pires irá tocar a *Fantasia para Quatro Mãos*, de Schubert.	É o mesmo que apresentou em junho passado no Carnegie Hall, comemorando os 40 anos da bossa nova, num painel da MPB, com composições de Dorival Caymmi, Ary Barroso, Joubert de Oliveira, Tom Jobim, Pixinguinha, etc.	*Pão Music*, que em 2002 comemora os 25 anos dos Doces Bárbaros Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa. Em junho, foi a vez de Gal. Em outubro, será a de Gil, com Rita Lee, Roberto de Carvalho e Preta Gil. Bethânia e Lenine se apresentam em novembro e, em dezembro, os Doces Bárbaros de novo juntos.	As músicas de *Pretobrás*, seu último CD, como *Reengenharia* e *Amigo Arrigo*, além de lançar o videoclipe *Leonor*, dirigido por Sérgio Rozemblit.
ONDE E QUANDO	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dias 19 e 20, às 21h. R$ 40 a R$ 125.	Teatro Romano, Mérida, Espanha, tel. 00++/34/924-009-809. Dia 14, às 22h45. De 13 a 35 euros.	Tom Brasil – r. das Olimpíadas, 66, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3845-2326. Dias 2 e 3, às 22. Dia 4, às 20h. R$ 50 a R$ 100.	Praça da Paz, parque Ibirapuera, São Paulo, SP. Dia 24, às 16h. Grátis. Posto 3, praia de Copacabana, Rio de Janeiro, RJ. Dia 25, às 19h. Grátis.	Sala Itaú Cultural – av. Paulista, 149, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3268-1800. Dias 2 e 3, às 19h30. Grátis.
POR QUE IR	Os grandes conjuntos de metais, e o German Brass é um deles, cultivam uma sonoridade que pode ir do alvoroço de uma fanfarra à gramática de contrapontos de Bach com o mesmo brilho e pureza musical.	O piano a quatro mãos é mais do que um duo. É quase uma simbiose, numa tentativa de igualar planos sonoros, tempos e articulações. Caio Pagano e Maria João Pires têm se apresentado com sucesso nesta difícil formação.	Para ouvir um show de um grande artista cada vez mais raro nos palcos, o que gerou todo um folclore a respeito de sua misantropia e manias das mais estranhas. Nada disso abafa a beleza de sua música pura.	Para ouvir de novo os grandes sucessos de Caetano Veloso, que comemora neste mês seus 60 anos de idade cantando faixas do álbum *Noites do Norte ao Vivo* e músicas consagradas de seu repertório.	A música de Itamar Assumpção traz o melhor da inquietação, da criatividade e da molecagem da música paulistana de vanguarda, desde *Beleléu*, seu disco de estréia, lançado em 1980.
PRESTE ATENÇÃO	Em *Around the World*, um *pot-pourri* de 45 minutos com a música de diversos países escrito pelos instrumentistas do grupo e para ser ouvido sem purismos.	Na *Sonata d. 960*, de Schubert, uma grande peça para piano-solo na qual, em meio a muitos atributos solenes, não falta uma certa graça no scherzo que uma mozartiana como Maria João Pires sabe encontrar.	No violão infalível do artista, capaz de manter a tensão rítmica e a melodia escandidas para sempre, sem truques de velocidade de dedilhado e outros malabarismos de falsos virtuoses.	Na cantora Mart'nália, de voz improvável e curtida, que acaba de lançar seu disco de estréia, com a faixa-título, *Pé do Meu Samba*, escrita por Caetano Veloso.	Nas novas canções que Itamar pretende mostrar ao público neste espetáculo, e em *Dor Elegante*, dele e do poeta Paulo Leminski.
O QUE OUVIR	*The Canadian Brass Go for Baroque!* (RCA Victor), com o grupo Canadian Brass interpretando músicas de David Ohanian e Martin Hackleman.	Maria João Pires em *Mozart Concertos* (DG), com o maestro Claudio Abbado. E Caio Pagano em *Heitor Villa-Lobos: Music for Children* (Glissando) e *Guarnieri: A Brazilian Salute* (Summit).	*Eu Sei que Vou te Amar* (Sony). João Gilberto interpreta *Aos Pés da Santa Cruz*, *Você Não Sabe Amar*, *Desafinado*, *Corcovado* e *Estate*, entre outras músicas de seu repertório tradicional.	*Doces Bárbaros* (Phonogram), de 1976, com os quatro artistas em gravações antológicas de *Fé Cega Faca Amolada* e *Chuckberry Fields Forever*, acaba de ser relançado em CD pela Universal.	*Sampa Midnight* (Baratos Afins), de Itamar Assumpção, com as músicas *Isso Não Vai Ficar Assim* e *E o Quico*.

FOTOS DIVULGAÇÃO / GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DARIO ZALIS/DIVULGAÇÃO / MARIO CRAVO NETO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Abaixo, ilustração do próprio autor (na pág. oposta) para a capa original de *A Ratazana*: literatura erguida sobre os estandartes da destruição e da separação

O tambor no meio da tempestade

Record relança *A Ratazana*, de Günter Grass, o escritor que insiste em evocar a culpa coletiva na Alemanha do pós-guerra e da reunificação. Por Fernando Monteiro

FOTO CORBIS/STOCKPHOTOS

"Você gosta de ser alemão? De uma *única* Alemanha?" A pergunta dos cartazes de propaganda berlinenses, no começo da década de 90, era feita para reforçar, digamos, o orgulho em torno da *Wiedervereinigung* (reunificação) das duas Alemanhas. Mal coladas até hoje, pode-se mudar aqui pelo menos as questões, retrospectivamente, no tempo do verbo e na inquirição extensiva a não-alemães: "Você gostaria de ser alemão? Da pátria de Thomas Mann, Hermann Hesse e Heinrich Böll?" Se dirigida a escritores, tal pergunta poderia levar um modesto escriba brasileiro a responder que gostaria, sim, de ser alemão por um ano, por um mês ou mesmo por alguns dias de alta cidadania cultural européia. Mas o plumitivo neogermânico quem sabe viesse a se arrepender logo nos primeiros minutos da nova condição. Pois, desde 1945, não se pode dizer que seja fácil ser alemão para as gerações de sobreviventes do regime de Hitler ou para aqueles nascidos

no pós-guerra difícil, cercados de culpas cobradas em dobro (e de *todos*) , no cenário duplamente incerto das duas Alemanhas que o escritor Günter Grass e outros intelectuais – do leste e do oeste – não gostaram de ver religadas às pressas, sob grossa propaganda do tipo "você gosta de... ?".

Prêmio Nobel de Literatura em 1999, Grass, que está tendo seu romance *A Ratazana* relançado no Brasil (*leia texto adiante*), é o autor alemão que melhor problematizou algumas das "questões germânicas" – e européias – mais urgentes do século que passou sob o som e a visão de tambores & estandartes da destruição e da separação. Na verdade, fez isso e mais do que isso, numa poderosa trilogia (*O Tambor*, *Gato e Rato* e *Anos de Cão*) e em mais meia dúzia de romances e dramatizações do furor dos dias atuais – da violência do Baader-Meinhof à Estátua da Liberdade vigiada que o 11 de Setembro parece ter reservado a todos como uma das suas piores conseqüências.

Bem distante da velha Lübeck burguesa de Mann e também das rotas de peregrino de Hesse (estas mais apreciadas no estrangeiro do que nas estepes de lobos famélicos), Günter Grass é um europeu atento a todas as desgraças do nosso tempo e, de longe, o ser mais político – no melhor sentido da palavra – dentre os dourados nomes do sexteto de escritores de língua germânica que levou o prêmio da academia sueca. *Boche* insubmisso, mais próximo de ser meio rejeitado – pelas suas "contradições" – do que de ser aceito (como Böll) pela média da intelligentsia alemã, Grass é uma espécie de herdeiro do polemismo dos Wassermann, pelo menos como romancista e dramaturgo. Já como poeta, conserva um tom meio antiquado, de poesia expressionista como são também suas pinturas e gravuras de artista nas horas vagas, quando faz as capas dos próprios livros que ilustra, eventualmente.

Os talentos múltiplos desse escritor que, segundo afirma, preferiria ter alcançado a celebridade como pintor, vêm da infância e da adolescência em Danzig (a hoje polonesa Gdansk, do Solidariedade) onde nasceu em 16 de outubro de 1927, filho de um dono de mercearia e de uma camponesa ainda mais pobre. Grass teve que trabalhar nas fazendas e minas da região até conseguir sobreviver como artista gráfico e escultor em Berlim, depois de formar – obrigatoriamente – nas hostes da Juventude Hitlerista que arregimentava até crianças de escola, na hora vigésima quinta do trágico Reich a queimar os últimos cartuchos do cinturão de defesa. Para Grass, ninguém da velha geração pode se dizer "inocente" dos anos de cão, após a mácula nazista: basta mostrar as multidões fanáticas filmadas por Leni Riefenstahl ou investigar as manobras do filósofo Martin Heidegger para se manter bem empregado pelo regime para se avaliar a mesma adesão transferida a americanos e russos com as bandeiras fincadas no meio do caos, entre as ratazanas do lixo e os felinos da rapina. A obediência cega explica, mas não justifica o martírio – imposto e sofrido –, e a obra desse alemão tem a virtude do vermífugo a tentar matar os bichinhos internos, intestinos: "Pode a grama de novo crescer/ onde o Átila de vidro pisou sobre merda e cinza?".

Para Grass, a coragem do escritor de sua geração é a de meter a mão no buraco de formigas, ou a de se cortar com "o vidro estilhaçado na relva". Há aí uma ironia com o próprio nome apertado entre duas palavras da língua inglesa (*glass/grass*), mas a sua mão não hesita entre ética e estética: foi a primeira a que ele prioritariamente reivindicou, no mais belo discurso de um Prêmio Nobel, em meio século das cortesanices de estilo diante do rei da Suécia. Perante a assistência seletíssima de convidados para ouvir as amenidades culturais normalmente pronunciadas pelos senhores das letras, Günter Grass clamou contra uma nova culpabilidade coletiva, "no meio do pesadelo materialista da vida que vivemos, contemporaneamente". E se pareceu bem com o rapaz de Danzig, artista de mãos grossas, essa inflamada diatribe do Nobel com cara de açougueiro (não é à toa que seus personagens são quase sempre grotescos, morfológica ou perceptivamente) contra as asas do desejo de reconciliação de um país que custa a ajustar as contas consigo mesmo. "E o que fizemos da arte? Para onde terá ido a defesa de uma moral cultural, sem o que não vale a pena sequer escovar os dentes amanhã cedo?"

Sempre presente e veemente, tal consciência começou a ser ouvida no âmbito do Grupo 47, uma associação informal de jovens autores e artistas reunidos para promover leituras públicas e ações culturais, no pós-guerra, de maneira a não deixar a cultura alemã entregue somente "aos vagidos do desespero". O grupo, sob a liderança de Hans Werner Richter, deu ampla divulgação às obras de Heinrich Böll, Martin Walser e do jovem

FOTO KEYSTONE

No alto, Grass com o ator David Bennent e com o diretor Volker Schlöndorff no set de filmagem de *O Tambor*, em 1979; ao lado, gravura do escritor para o livro *O Linguado*

A Gargalhada na Hecatombe

Unindo alegoria e realismo, *A Ratazana* é preciso na ironia ao ser humano que se pensa onipotente. Por Daniel Piza

"Era uma vez um país que se chamava Alemanha...", diz o narrador de *A Ratazana*, um dos livros mais polêmicos de Günter Grass, um autor que nunca teve um relacionamento com seu país. Afinal, sua obra, que inclui *Anos de Cão* e *O Tambor*, é pródiga em sátiras contra os alemães e, como em raros outros autores (o austríaco Thomas Bernhard, por exemplo), constitui o balanço mais denso da Alemanha pós-guerra, pós-nazismo, e sua necessidade quase insolúvel de rever sua culpa num século de tantas tragédias.

Quando recebeu o Nobel de Literatura, levou junto uma saraivada de críticas por seu ceticismo em relação à reunificação alemã. É como se ele dissesse que o Muro de Berlim não caiu em muitos aspectos, pois a integração da porção oriental não poupa dificuldades. Grass também teme os problemas causados pela imigração, já que a ex-Alemanha Oriental continua a ser porta de entrada para pobres e desempregados do Leste Europeu e de outras regiões, como a Turquia, e isso continua a causar problemas sociais e culturais. Aos 75 anos, mais do que "escolado" pelas deficiências da sociedade alemã, esse escritor desconfia da capacidade de tolerância de seus conterrâneos. Em alguns sentidos pode-se acusá-lo de ser reacionário, anticapitalista, porque a reunificação transcorre sem grandes incidentes até o momento; mas não se pode ficar surdo a seus alertas.

Essa mesma desconfiança em relação a seu país é, ao mesmo tempo, o que nutre sua literatura, o que lhe dá uma proteína que a diferencia agudamente da de seus contemporâneos. Poucas literaturas da segunda metade do século 20 têm a força da de Grass. No entanto, ela tem a maioria das marcas do período: a inquietude experimental, o tom meio apocalíptico, essa espécie de mal-estar da ficção moderna em relação à realidade tão complexa e brutal que parece inapreensível. Por isso se pode dizer que *Anos de Cão* é seu livro mais fundamental, porque todas essas características aparecem intensamente combinadas. A maneira como os alemães se divertem, ela também tomada por um orgulho tão destruidor quanto vazio, é mostrada ali como em nenhum outro lugar. E *O Tambor* é o que tem enredo mais memorável, pela angulação alegórica do menino que se recusa a crescer e participar daquela sociedade.

Comparado a esses, *A Ratazana* é um livro menos marcante, porque não destaca a acidez realista como *Anos de Cão* nem o humor farsesco como *O Tambor*. Mas é uma tentativa admirável de unir alegoria e realismo. A humanidade só vive na memória dos ratos, sobreviventes em meio às ruínas da civilização, única forma de vida que pôde escapar da violência opressiva que a sociedade passara a cultivar. Como um Jonathan Swift, embora sem sua nitidez, Grass não deixa que sua visão política tome o lugar da sutileza artística e consegue pôr as idéias a serviço da imaginação. Não há o comando de uma "ideologia", e a prova disso é que os leitores de qualquer lugar logo sentem identidades com aquele universo pós-hecatombe, em que os indivíduos ao mesmo tempo "saciados e carentes" se tornaram analfabetos afetivos, sempre querendo mais do que deveriam precisar. A mensagem poderia ser mais atual?

Grass, felizmente, não contemporiza. Quando descreve a sensação dos humanos ao saber que os ratos é que sobreviveram, compara da seguinte maneira: "Nada de terror profundo. Quando muito, um sorriso espantado no café da manhã atrás do jornal: olha só". Os ratos sobrevivem porque são pacientes e não ficam, como os humanos, fazendo poses e jogos de poder e travando "conversa-fiada sobre imortalidade". E isso é o que há de curioso no livro: os ratos são melhores que os humanos, que sempre os utilizaram como metáfora de xingamento, de falta de caráter, de crueldade (e Grass cita a famosa cena da tortura no *1984* de George Orwell). Ele não criou uma distopia, a fábula de um fim de mundo, cinzenta e desesperada; é antes uma piada de humor negro, uma gargalhada diante da impotência do ser humano – tão mais impotente quanto mais pomposo.

Se o livro se ressente de um defeito, que o faz parecer longo demais, é da bagunça de imagens, muitas delas obscuras. Mas é porque Grass não deixa o texto repousar. Tira sarro das histórias infantis e das lendas edificantes como o Flautista de Hamelin, cria neologismos (como *watsoncricks*, junção dos nomes dos dois descobridores do DNA) para ironizar a frieza tecnológica travestida de salvação humana, mistura gêneros como poesia e ensaio. Com isso, às vezes soa profético, como ao final, quando ironiza os que acham que basta planejar o futuro que tudo será perfeito: a natureza recuperada, a fome abolida pela tecnologia, a paz duradoura. "Basta ter vontade de querer e repensar tudo, se possível logo...", escreve. É a era do *"just do it"*, da esperança vendida a migalhas, dos anões prometendo a bonança no poder. Uma era que não ouviu o alerta dos ratos antes das trevas: "Humanos, parem de pensar o seu fim. Acabem com esse acabar".

Günter Grass, surgido como o poeta mais promissor daquele círculo das cinzas. O poeta e o artista logo se associariam na construção da obra do romancista moderno alemão mais visual e "exposto" em clima de fantasia "tenebrista" mais próxima do longínquo Camilo Cela de *A Família de Pascual Duarte* do que dos escritores – García Márquez, Kurt Vonnegut e até Thomas Pynchon – aos quais se vê assimilado com freqüência só superada pelo equívoco das associações ligeiras.

Realismos mágicos – e nem tão mágicos – à parte, o escritor de *O Linguado* tem sabido manter sua mistura de metáfora e apreensão quase rude da realidade, pois sabe usar a sua estranha fantasia em perfeita ligação com o sentimento imediato, quase físico, do tempo e do entorno. Nele, jamais se tem a impressão de alguma "evasão" às vezes inconsistente – como em Márquez e Vonnegut – ou de algo desatado fugitivamente do real, mesmo nas mais esquisitas das criações grassianas. É essa a qualidade que as torna menos "mágicas" do que realistas à especial maneira negra teutônica, digamos, que é a do talvez último dos moralistas modernos empenhados no *engagement* de "testemunha participante". Foi assim que, já célebre, acompanhou o social-democrata Willy Brandt, na campanha no fim dos anos 60 (que *Viagem Eleitoral* documenta vigorosamente), sem meias palavras para denunciar a pura propaganda e a validade política da marcha através da *Bundesrepublik*. E mesmo o seu *recordar* – na obra-prima que não pretendeu "fazer" a história doméstica do nazismo – é o do compromisso, que vem mantendo, de lançar a visão dos ofendidos para "a dor do presente", em que a carência de humanismo é primeiro um fracasso individual antes de ser coletivo.

Pois não custa lembrar que o homenzinho de 30 anos, de crescimento estacionado – ou "autoprogramado" para parar – na verdade fez a sua escolha, e por ela é que irá relatar as reminiscências do tempo de *O Tambor*. O destino do patético personagem Oskar Matzerath – entre as paredes finais de um manicômio –, antes de virar filme de sucesso nas mãos de Volker Schlöndorff, impregnou do seu triste símbolo a revolução dos *homunculi* da memorável estréia de Werner Herzog no longa-metragem (*Também os Anões Começaram Pequenos*), assim como ecoa o "mal-estar na cultura" do autor de *Maus Presságios* em Johannes Grützke (na tela *Família de Bach Estorvando o Compositor*, por exemplo) e outros artistas e escritores felizmente não imunes à influência de quem é, para Bernd Cailloux – em conferência no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, oito anos antes do Nobel de Grass –, "sem dúvida, o criador das últimas grandes obras de discussão da vida e da cultura alemãs, no momento em que a nossa literatura prefere se afundar na perfumaria dos Patrick Süskind"...

O Que e Quanto

A Ratazana,
de Günter Grass.
Tradução de Lya Luft.
Editora Record,
420 págs., R$ 42

As ruínas de *A Ratazana* imaginadas por Günter Grass: longe da distopia e da fábula cinzenta e desesperada sobre o fim do mundo

O nome exato das coisas de Deus

Sangue Sábio **traz de volta ao país a obra de Flannery O'Connor, uma escritora que aproximou a morte de uma revelação.** Por José Castello Ilustrações Odilon Moraes

Acostumada ao método perigoso das comparações, a imprensa literária norte-americana tratou de igualar Flannery O'Connor (1925-1964) a William Faulkner na época da edição de seu primeiro romance, *Sangue Sábio* (1949), relançado agora em nova tradução no Brasil. Ambos são escritores do Sul dos Estados Unidos – mas talvez as coincidências realmente importantes se encerrem aí. A visão do Sul norte-americano que O'Connor trata em suas ficções – concentrada em apenas dois romances e 32 contos – vem marcada pela Teologia. Leitora de Santo Agostinho, Santa Teresa d'Ávila e Teilhard de Chardin, entre outros pensadores cristãos, ela produziu, é verdade, uma literatura dura e ao mesmo tempo sutil demais para ser confundida com a propaganda religiosa. E os crentes realmente dogmáticos, em geral, não a admiram.

Flannery O'Connor dizia que sua visão de Deus não passava nem pelo sentimentalismo das sacristias, nem pelo intelectualismo dos eruditos. Acreditava praticar, em vez disso, um "realismo cristão", que pode ser definido pelo desejo de dar o nome exato às coisas de Deus, sem retocá-las para atraí-las para o Bem, ou, ao contrário, satanizá-las, na esperança de confiná-las nos domínios do Mal. Pode-se entender tal visão bruta e sem adjetivos da revelação espiritual se pensarmos que o cristianismo de O'Connor surgiu misturado à experiência pessoal e precoce da proximidade da morte. Ela faleceu em agosto de 1964, aos 39 anos, depois de sofrer por 11 anos seguidos as conseqüências

O personagem Hazel Motes e o vazio de um ateísmo fundador da Igreja Sem Cristo, "onde o cego não vê, o aleijado não anda e o que está morto assim permanecerá"

graves do lúpus eritematoso. *Sangue Sábio*, seu livro mais celebrado, foi inteiramente reescrito e revisado numa cama de hospital, em atmosfera de dor e de despedida.

É um livro "americano", no modo ágil de narrar, no tom seco dos diálogos e no naturalismo que gere as descrições. Conta a história de Hazel Motes, um jovem ateu de 22 anos que a família condena, contra sua vontade, a se tornar um ministro religioso e pregador, seguindo os moldes do avô. Sem conseguir escapar desse destino, ele acaba por se vingar fundando sua própria igreja, a Igreja Sem Cristo, "onde o cego não vê, o aleijado não anda e o que está morto assim permanecerá". O fermento dessa nova igreja é a revolta contra o cinismo e a manipulação que vigoram entre os pregadores de seu meio. Sua descrença só decai quando ele encontra Enoque Emery, um inspirado porteiro de zoológico, que consegue reverter sua incredulidade num tipo duro e vigoroso de fé, uma fé apegada às coisas em si e ao mundo tal como ele é. Flannery O'Connor, cabe aqui recordar, foi uma leitora disciplinada do filósofo Martin Heidegger.

Para O'Connor, em conseqüência, a fé é menos o fruto de uma pregação e mais o efeito de uma revelação; ela não surge do convencimento ou da força das idéias, mas de uma experiência radical, pessoal e inesquecível. Esse aspecto ideológico de sua literatura a aproxima menos dos teólogos e mais dos místicos. Antes de experimentar a revelação, tal como no relato de vida de muitos santos, o sujeito deve passar, primeiro, pelo oposto daquilo que vai descobrir. Isto é, pela ausência absoluta de fé, que se torna assim a via régia para a própria fé.

Hazel Motes, o protagonista de *Sangue Sábio*, não é um descrente em Deus. Opõe-se, sim, a uma certa maneira dominante de veicular sua palavra e de apresentá-la, ligada ao comércio, à propaganda e à manipulação dos fiéis. Não é por outro motivo que O'Connor detestava Atlanta, a mais moderna metrópole do Sul americano, com seus pastores profissionais, sua religião "da TV" e suas gravadoras especializadas em canções gospel. A cidade era, para a escritora, o oposto da religiosidade do interior, região em que, a seu ver, o sagrado subsiste mais que em qualquer outro lugar. Mas o realismo cristão de O'Connor a levou a aceitar mesmo o oposto e a negação como partes inerentes à fé; no próprio Mal parece haver algo de sagrado, na medida em que ele revela o avesso da crença — seu lado feio, repulsivo: mas ainda assim o que mostra, mesmo invertido, continua a ser a crença.

Nascida em Savannah, na Geórgia, em 1925, Flannery O'Connor só deixou o rancho da família por dois breves anos, quando, depois de completar os estudos em 1947, mudou-se para Nova York; a descoberta do lúpus (mesma doença que, dez anos antes, matara seu pai) a levou de volta à família e à vida pacata do rancho de sua mãe, onde passou a criar pavões, pintar e escrever — isso depois de enfrentar cirurgias e um pesado tratamento à base de cortisona. O exílio exacerbou sua religiosidade. Seus relatos preocupam-se não tanto com o social, ou mesmo o natural, mas na verdade com os impactos das forças sobrenaturais sobre o homem. Tratam, em resumo, da dependência humana ao mundo divino, e do laço indissolúvel que, a seu ver, os une. De acordo com essa visão, como observou o crítico Danny Collum, o Mal deixa de ser um problema a ser resolvido, para se tornar algo que perdura — que faz parte do humano; e que por isso, em vez de descartado, deve ser levado sempre em conta.

O catolicismo de O'Connor é, sobretudo, antiintelectualista: ela prega em seus livros uma teologia dos sentidos, ou dos extrassentidos, na qual a postura sensitiva, de entrega e abnegação, parece ser a mais adequada para a descoberta de Deus. É, ainda, uma teologia da redenção, que se dá no silêncio e nos pequenos gestos — método que se torna, na escrita de O'Connor, fonte de delicadeza e de sutileza. Para isso, ela faz uso não só do humor, mas também do sarcasmo, ingredientes que elevam seus escritos muito além das interpretações religiosas. "A grandeza da obra de O'Connor está, justamente, no fato de a mesma se prestar a abordagens suplementares, ou mesmo inteiramente distintas àquelas propostas pela autora", observa em seu prefácio o tradutor José Roberto O'Shea. Ela mesma já dissera, antes dele, que não acreditava em uma única verdade, mas em diversas verdades conflitantes.

Essa multiplicidade é a característica de toda boa literatura — até porque, em seus melhores momentos, os escritores não trabalham apenas com a lucidez, mas também, e sobretudo, com a intuição. Também a arte de escrever — assim como o acesso à divindade, segundo o método de O'Connor — inclui grande dose de desprendimento e abnegação, sem os quais toda escrita se torna apenas transcrição, erudição, maquinação, nunca uma peça de arte.

O Que e Quanto

Sangue Sábio, de Flannery O'Connor. Tradução de José Roberto O'Shea. Editora ARX, 232 págs., R$ 28

A fé apegada ao mundo como ele é: para Flannery O'Connor, o vazio é preenchido não pela pregação ou pelas idéias, mas sim por uma experiência radical e pessoal

NOTAS

Insubmisso e feroz

Em comemoração aos 90 anos de nascimento de Lúcio Cardoso, editora relança as novelas *Inácio*, *O Enfeitiçado* e a inacabada *Baltazar*. Por Luciano Trigo

O escritor Lúcio Cardoso (1912-1968) costuma ser lembrado apenas pelo ambicioso romance *Crônica da Casa Assassinada* (1959). Quando muito, é citado também por seu livro de estréia, *Maleita*, lançado 25 anos antes, que apresenta a forte influência do regionalismo da literatura brasileira da época. Mas sua obra — vale lembrar que também era pintor, atividade que continuou exercendo mesmo quando parou de escrever, após sofrer um derrame em 1962 — é muito mais vasta e complexa, como comprova a leitura das duas novelas relançadas em um único volume pela Editora Civilização Brasileira, *Inácio* (1944) e *O Enfeitiçado* (1954), acrescido de fragmentos de uma outra, inacabada e inédita, organizadas pelo editor e crítico André Seffrin, *Baltazar*. A edição marca as comemorações dos 90 anos de nascimento do autor mineiro, que pretendia batizar a trilogia de *O Mundo sem Deus*. O que é sintomático: a solidão do homem e os conflitos espirituais são dois componentes fundamentais de sua ficção. "Quem somos nós que assim passamos como espuma, e nada deixamos do que construímos, senão um punhado de cinza e sombra?", pergunta-se o narrador de *Crônica da Casa Assassinada*, seu livro de maturidade, em que mostra com mais clareza ser o escritor das dores silenciosas, da desesperança, do gosto amargo na boca, das almas solitárias e de triste sina.

Ao lado, o escritor em foto de 1930: expondo as motivações inconfessáveis do homem. Na página oposta, com um dos quadros que pintou após sofrer um derrame em 1962

FOTO ACERVO DA FAMÍLIA

Inácio e *O Enfeitiçado* são novelas marcadas pelo intimismo e por uma atmosfera estranha e misteriosa, de deliberado artificialismo. Pobres em acontecimentos, as novelas exploram antes a vida interior dos personagens e seus impulsos transgressivos, numa clave existencialista, de lugubridade espessa. *Inácio* é protagonizada por um jovem, Rogério Palma, que afirma sua independência em relação ao mundo e às convenções sociais rindo de tudo: "Não sei quantas pessoas já riram assim, com altivez e silenciosa maldade. Mas os que o fizeram eram homens fortes, que expulsaram a caridade do coração. O mundo apodrece de caridade". Diante dessa amargura, não é de surpreender que os livros de Lúcio tenham sido recebidos com mal-estar, perplexidade e mesmo algum desprezo em sua época.

Em *O Enfeitiçado*, o mergulho na condição humana é ainda mais profundo e angustiante, impressão reforçada pelo tom monocórdio do texto. O que antes era sugerido de forma vaga ganha aqui expressão mais acurada: a identificação com os excluídos, os deserdados, os sensuais, os suicidas. É, de certa maneira, um procedimento típico dos anos 40 e 50, quando a marginalidade, a figura do *outsider*, era exaltada em tantas de suas formas: daí o quase-elogio da decomposição moral voluntária e a atração pela destruição. "Esta perpétua tendência à autodestruição... Sim, de há muito ela existe em mim, e eu a conheço como um doente acaba conhecendo o próprio mal", escreveu o autor, sem pudor. Mas o que poderia ser modismo ganha em seus textos o peso de uma sentença: Lúcio Cardoso escreve como quem comete um crime. Como destaca Seffrin, os seus personagens estão sempre fugindo — "dos quartos escuros, do vício, da doença, da velhice, da morte". *O Enfeitiçado* serve, ainda, para iluminar a interpretação de *Crônica...*, já que inaugura um estilo corajoso e ultrapessoal, que mistura confissão e ficção: foi na forma de memórias inventadas que o autor encontrou o melhor veículo para se livrar de seus fantasmas e obsessões. Raras vezes a literatura esteve tão próxima da catarse: como seus personagens, o escritor resistia a aceitar a vida tal como lhe era imposta. Mas essa atitude de recusa não era isenta de culpa: livrar-se de um fardo pode ser doloroso.

Mesmo assim, Lúcio insistia em revelar, sem escrúpulos nem preconceitos, as motivações mais inconfessáveis das ações e sentimentos humanos. Mesma meta proposta na novela inacabada *Baltazar*, como sugerem seus fragmentos: uma narrativa reflexiva, introspectiva e obscura: literatura "para dentro". "Todo escritor tira sua criação, seja ela qual for, de seu fermento interior", afirmava. Vale lembrar que um elemento de circunstância marcou a criação de *Crônica...*: enquanto o escritor trabalhava em seu romance, sua mãe definhava, desenganada. Acompanhando de perto a cruel agonia materna, Lúcio encontrou na atividade literária uma forma de compensação para o abatimento e a desolação: "Cegamente marchava ao meu destino, insubmisso, feroz, atormentado e solitário". Não é um personagem quem fala, mas o próprio Lúcio Cardoso quem escreve em seu diário. Rebelde e inadaptado, incapaz de fazer o jogo social, afirmou em outra frase famosa: "Não sou homem de sociedade; não sei jogar pôquer", querendo dizer que não sabia blefar ou mentir.

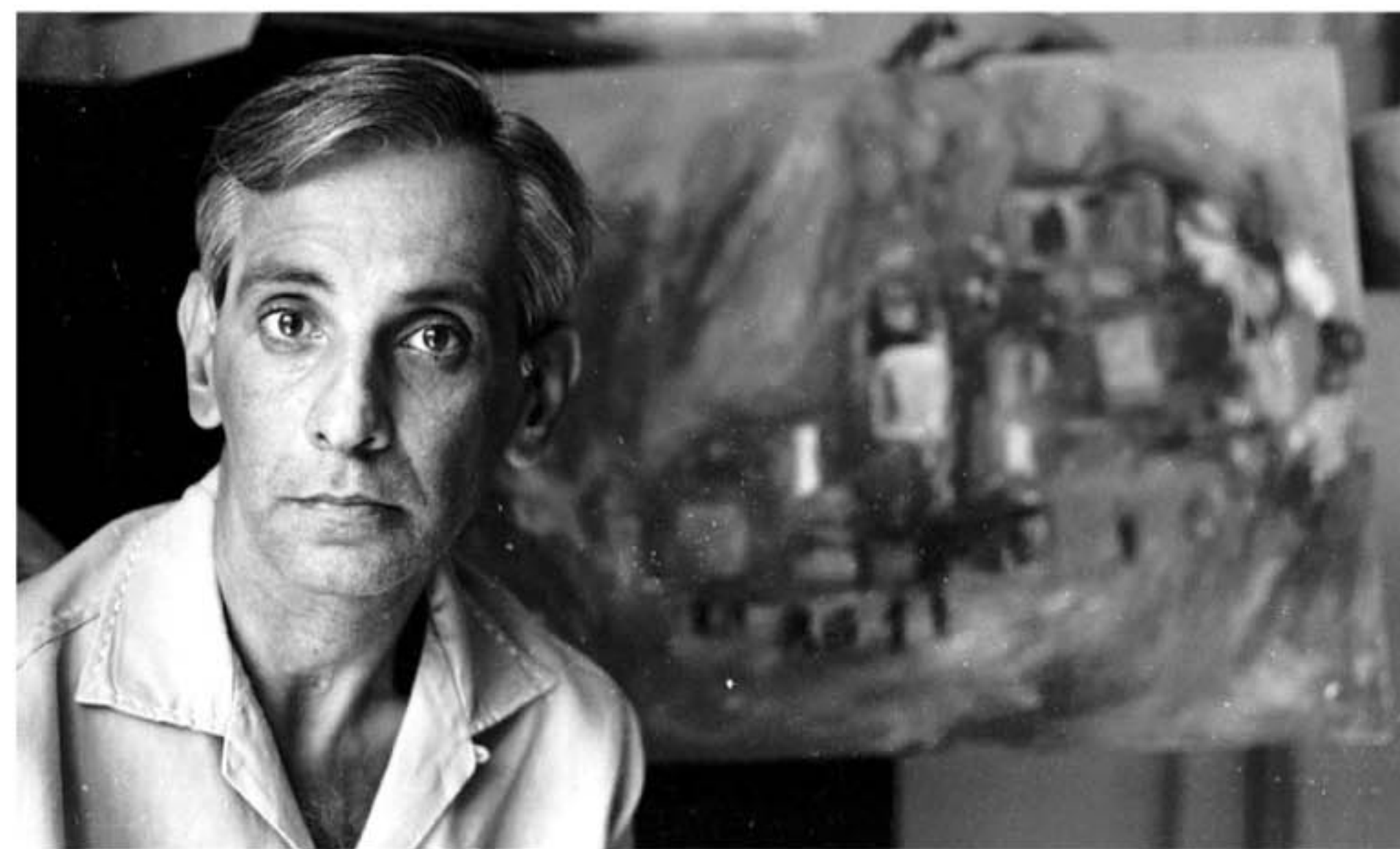



FOTO AGÊNCIA O GLOBO

Lúcio constitui um caso único na literatura brasileira: autor sem interlocutores — embora se possa aproximá-lo, num certo aspecto, de outra solitária, Clarice Lispector, que nutria por ele, a quem chamava "corcel de fogo", um amor platônico — e sem herdeiros, ele ignorou escolas e rompeu com todos os cânones do Modernismo. Construiu uma obra intrigante, que continua a impressionar pelo caráter artesanal de sua composição e pelo desnudamento sem freios dos labirintos mais sombrios da alma humana. São características que encontrariam sua expressão mais refinada na prosa claustrofóbica de *Crônica...*, uma sinfonia de vozes destoantes, um inventário de paixão, angústia, erotismo, solidão e desespero. Louvável, portanto, a iniciativa da editora, que, já tendo publicado o volume com as novelas *O Desconhecido* (1940) e *Mãos Vazias* (1938), dá continuidade ao projeto com novas reedições, como *A Luz no Subsolo* (1936), *Dias Perdidos* (1943) e *O Viajante* (1970), entre tantas dessa obra original e sombria.

O Que e Quanto

Inácio, *O Enfeitiçado* e *Baltazar*, **de Lúcio Cardoso. Editora Civilização Brasileira, 384 págs., preço a definir**

Poesia e desconcerto

Lançamentos trazem de volta ao país a obra da portuguesa Florbela Espanca, dos célebres sonetos à sua menos conhecida prosa. Por Jefferson Del Rios

Acima, as capas dos dois livros lançados no Brasil; abaixo, a poetisa: nostalgia de outra vida

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Florbela Espanca (1894-1930) era alta, magra, tinha pele alva e cabelos negros. Sua agitada vida amorosa flui numa poesia sensual e vincada pelo sentimento de exílio existencial, expresso principalmente em seus sonetos ("Tens sido vida afora o meu desejo/ E agora, que te falo, que te vejo/ Não sei se te encontrei... se te perdi"). Foi por conta deles que ela se tornou uma das mais queridas figuras literárias de Portugal entre os brasileiros. É o que se confirma no relançamento de *Sonetos* (Bertrand Brasil, 192 págs., R$ 33) e a edição de *Afinado Desconcerto – Contos, Cartas, Diário* (Iluminuras, 302 págs., R$ 35), que traz sua produção menos conhecida. Edições enriquecidas com estudos que vão além do romantismo de salão que, às vezes, se apropria da biografia sofrida da autora.

No primeiro livro, o poeta José Régio (1899-1970) comenta o caráter insaciável de Florbela, esse "não caber em si". O segundo traz um ensaio da brasileira Maria Lúcia Dal Farra. No capítulo *Dor Cósmica* ela se esmera na abordagem do "o nada que é tudo", no sentido dado à expressão por Fernando Pessoa: a nostalgia de outra vida em Florbela, não no âmbito místico/religioso, mas no impulso de se dissolver na morte, o que instala na existência real a sensação de trânsito para outro lugar ("Sou talvez a visão que alguém sonhou/ Alguém que veio ao mundo pra me ver/ E que nunca na vida me encontrou").

Uma vez mais, causam admiração esses excepcionais neuróticos em cenários provincianos. Fernando Pessoa em empregos burocráticos e na rotina de uma Lisboa que, ainda que linda, não estava mais na encruzilhada das grandes culturas e acontecimentos históricos, como a Praga do também introspectivo e desapercebido Franz Kafka. Mas, em todo caso, sempre Lisboa. Já Flor Bela d'Alma da Conceição Espanca, nascida em Vila Viçosa e criada em Évora, encantadoras mas pequenas cidades do Alentejo, a vasta planície verde que segue em direção à Espanha , estava bem distante dos meios literários, ao contrário de sua contemporânea Irene Lisboa (1892-1958) ou Sophia de Mello Breyner, que a sucedeu e que, hoje, aos 83 anos, é glória nacional (por triste ironia, ambas são desconhecidas no Brasil).

Os dois ensaios coincidem com a análise de Jorge de Sena, que, citado por Régio, destacava em seus estudos a alta feminilidade e os aspectos telúricos da escrita de Florbela. Assim como não se nasce impunemente mulher sensível e artista numa sociedade católica extremamente conservadora, não se passa em branco pelo Alentejo rústico, onde existem traços de culturas antigas com seus ritos pagãos. Nele encontra-se, por exemplo, uma série de obeliscos e outros monumentos de pedra – possivelmente celtas – semelhantes aos de Stonehenge, na Inglaterra. Uma terra de oliveiras, giestas, as flores amarelas, pastores e seus cães, com a qual ela se identificava ("Os olhos do meu cão enternecem-me. Em que rosto humano, num outro mundo, vi eu já estes olhos de veludo doirado?").

Se não é uma obra perfeita na totalidade, "foi ela genial em vários momentos", escreve Régio. Na prosa, impressionam os contos, as cartas e o diário da mulher que, segundo Maria Lúcia, beijou Eros e Thanatos. O segundo acabou por vencer: na madrugada de 8 de dezembro de 1930, quando completava 36 anos, Florbela morreu de uma overdose de barbitúricos.

POR ALMIR DE FREITAS

A PALAVRA E OS OUTROS

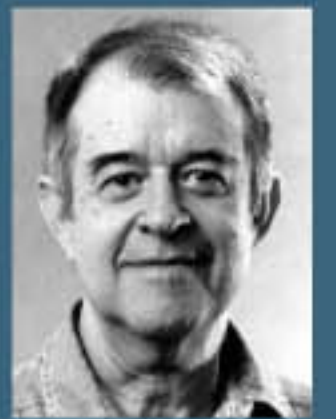
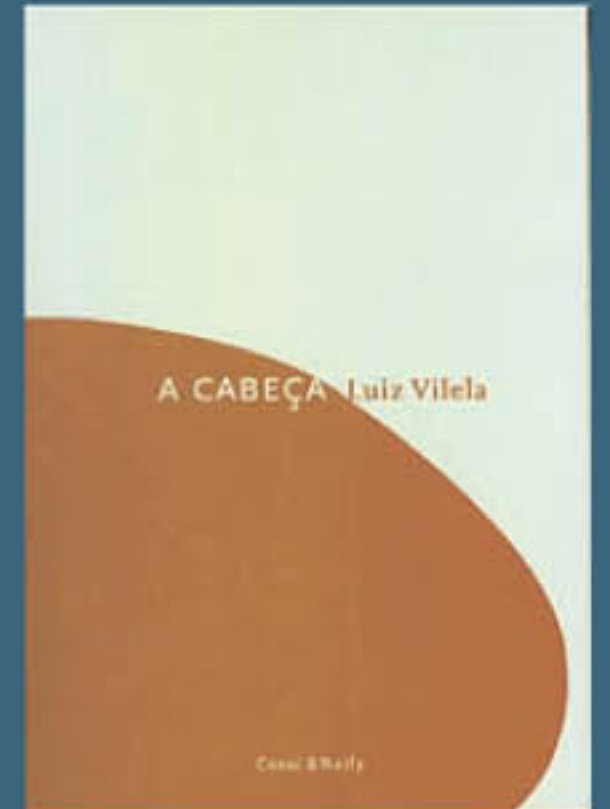
Luiz Vilela confirma ser um dos maiores contistas do país com *A Cabeça*, livro em que mostra raro domínio da técnica do diálogo

Pode-se contar nos dedos quem, entre os contistas brasileiros em atividade hoje, é capaz de ser bem-sucedido no uso de uma das técnicas aparentemente mais simples da escrita: o diálogo. Direto ou indireto, puro ou diluído na prosa, com travessões ou entre aspas, ele quase sempre aparece, com raras exceções, como um apêndice incômodo, como se os *outros*, esses seres infernais, existissem apenas para estorvar o "fluxo de consciência" ou as considerações gerais do personagem-autor sobre o mundo ou, mais ainda, sobre si mesmo. Pertencente a uma geração anterior, sem publicar havia oito anos, o mineiro Luiz Vilela mostra com o livro *A Cabeça* por que é considerado um dos melhores contistas da literatura contemporânea no país, entre outras razões por seu raro domínio em colocar pessoas falando umas com as outras, essa coisa tão comum, tão banal. E aí talvez esteja precisamente a explicação da dificuldade em fazer de uma conversa literatura.

Nos dez contos de *A Cabeça*, que reúne algumas histórias já publicadas em jornais e revistas, Vilela coloca em funcionamento essa técnica em níveis extremos. Econômico ao máximo nas descrições e nas ponderações, não exercita apenas uma formalidade estilística, mas usa o diálogo como um instrumento para tramas que vão sendo elaboradas nas várias formas de interlocução – o que inclui também os silêncios, os hiatos fáticos, as informações fragmentadas e por vezes mesmo a simples desinteligência entre os personagens. Do "não-dito" de *Mosca Morta*, por exemplo, transmite a atmosfera de mal-estar que toma conta do personagem; na escatologia coloquial de *Luxo*, brinca com o limite no que "deveria ser dito" e, em *Freiras em Férias*, nas várias coisas que supostamente não deveriam ser ditas. Em outras habilidosas variações, *Rua da Amargura* é construída na própria hesitação de se dizer algo terrível e, em *Calor*, ao contrário, a narrativa se dá no jogo de ambigüidades de uma conversa que, apesar de previsível o final, se arrasta em assuntos irrelevantes.

Mas há também a forma mais tradicional, em que os personagens revelam suas características por meio do que dizem claramente, ou melhor, da forma como dizem. É quando o universo da classe média, típica da obra de Luiz Vilela, vem à tona, apresentando um mundo no final das contas de gente simples, mas nem por isso estereotipado ou vazio. Renunciando a subjetivismos, o autor sugere com eficiência um amplo espectro de complexidades humanas e sociais que nasce no contexto em que as palavras, em estado bruto, são pronunciadas. Assim, surgem sem alarde fundas angústias pessoais em *A Porta Está Aberta*, desemprego em *Suzy*, politicagem em *Más Notícias*, e violência em *A Cabeça*, que, também, serve de pretexto para falar com humor do homem, da mulher, de Deus e da Criação.

Leviandade? Longe disso. Há sempre uma moral implícita, não-declarada, nas histórias de Luiz Vilela, que surgem quando esse mundo prosaico para o qual ele atenta sofre uma fissura e abre espaço, mesmo que por apenas alguns segundos, para o extraordinário. E, olhando bem, a sensação que fica é de que seus personagens não estão imbuídos do Mal, ainda que egoístas algumas vezes, mesquinhos em outras. Mas são sobretudo fracos, defrontados com esse limiar entre a banalidade e o mistério, lembrando vagamente o que há de mais-que-humano-em-nós, essa coisa que se acostumou atribuir a alguma ficção filosófica. Mas essa gente está por aí. Difícil é ouvi-los. Mais difícil é fazer a gentileza de conceder-lhes a palavra.

FOTO MAURICIO SIMONETTI/DIVULGAÇÃO

Acima, capa da edição e o autor: no limiar entre o prosaico e o extraordinário

A Cabeça, de Luiz Vilela. Cosac & Naify, 136 págs., R$ 18

TÍTULO	Diário de um Velho Louco Estação Liberdade 208 págs., R$ 28	Fado Alexandrino Rocco 608 págs., R$ 49	O Búfalo da Noite Gryphus 248 págs., R$ 29	Narrativas do Espólio Companhia das Letras 232 págs., R$ 27	1939 – Um Episódio em Porto Alegre Record 194 págs., R$ 20
AUTOR	**Jun'ichiro Tanizaki** (1886-1965) é, ao lado de Yukio Mishima, um dos fundadores da moderna ficção japonesa. Também defensor da tradição oriental, teve mais influências formais do Ocidente. Entre os seus livros estão *A Chave*, *Voragem* e *Narrativas de um Cego*.	Nascido em 1942 em Lisboa, **António Lobo Antunes** formou-se médico psiquiatra, mas abandonou a profissão para dedicar-se à literatura. Entre suas principais obras estão *O Manual dos Inquisidores*, *O Esplendor de Portugal* e *Exortação aos Crocodilos*.	O mexicano **Guillermo Arriaga** nasceu em 1958 e publicou *Escuadrón Guillotina*, *Um Dulce Olor a Muerte* e *Retorno 201*. Ficou mais conhecido, contudo, pelo roteiro de *Amores Brutos*, filme de Alejandro González Iñárritu, que foi indicado ao Oscar em 2001.	**Franz Kafka** (1883-1924) nasceu em Praga, então parte do Império Austro-Húngaro. Filho de um comerciante judeu, formou-se em Direito, exercendo a profissão ao mesmo tempo em que escrevia obras-primas como *O Processo*, *O Castelo* e *A Metamorfose*.	Nascido no Espírito Santo, **Rubem Braga** (1913-1990) foi um dos maiores cronistas brasileiros, escrevendo para jornais e revistas. Parte de seus textos foi publicada em livros como *Aventuras*, *Recado de Primavera*, *O Homem Rouco* e várias outras antologias.
TEMA	Aos 77 anos, o patriarca doente da família Utsugi liberta-se das convenções e se envolve amorosa e sexualmente com sua nora, a jovem e sensual Satsuko, ex-dançarina de casas noturnas.	Na década de 80, cinco ex-militares se reencontram num jantar e relembram, em meio a memórias pessoais, as guerras coloniais de Moçambique e Angola e a Revolução dos Cravos.	O suicídio do jovem Gregorio joga uma sombra de culpa e desespero sobre seu melhor amigo, Manuel, e sua ex-noiva, Tania, com quem formava um triângulo amoroso e doentio.	Contos escritos entre 1914 e 1924, que só foram preservados porque seu amigo Max Brod não atendeu ao pedido do autor para queimar sua produção não publicada em vida.	Seleção de crônicas (também conhecida pelo título *Uma Fada no Front*) de caráter regional, escritas para a *Folha da Tarde* durante uma estadia de quatro meses do autor em Porto Alegre.
POR QUE LER	O livro é um dos melhores exemplos da abundante e influente linhagem erótica na literatura e na arte japonesa do século 20, que reflete uma ambígua cultura de transgressão.	O autor é um dos principais nomes da ficção portuguesa contemporânea, rivalizando com José Saramago, com quem divide, em campos opostos, a preferência da crítica e do público.	Sem escorregar no óbvio e no senso comum, o romance é um dos retratos mais contundentes da sociedade e da desorientação da juventude mexicana dos tempos que correm.	A seleção oferece boas pistas da obra "oficial" do autor, marcada por indivíduos oprimidos por um mundo absurdo na sua burocracia e no seu autoritarismo.	Rubem Braga é um caso raro na literatura brasileira, conseguindo aliar, em textos curtos, as exigências do jornalismo cotidiano e da narrativa que não perde em qualidade com o tempo.
PRESTE ATENÇÃO	Na típica leitura do autor sobre as relações pessoais, em que o sexo sempre aparece como uma experiência extremada e, sobretudo, como instrumento de um jogo de poder.	Na fluência da prosa, que muitas vezes dispensa, em longos períodos, a pontuação usual, não isolando os diálogos da narração, a subjetividade da descrição minuciosa.	Na extrema crueza da narrativa, que não economiza nas descrições violentas, no sexo sem glamour e no clima claustrofóbico para construir o mundo dos personagens.	Na variedade de gêneros dos textos, compostos em grande parte de contos curtos, incluindo paródias mitológicas, fábulas, narrativas interioranas e críticas às instituições.	Em como o autor, em plena ditadura do Estado Novo, sabia como abordar questões políticas e sociais com a mesma sutileza de seu bom humor e elegante ironia.
EDIÇÃO	Traduzida do japonês por Leiko Gotoda. Bela capa, com xilogravura de Toyohara Kunichika.	A cor forte na capa é eficaz, mas o entrelinhamento apertado do texto dificulta a leitura.	A capa exagera no clima pesado e investe no tema de *Amores Brutos* (*Amores Perros*, no original).	No bom padrão da coleção lançada pela editora, com tradução insuspeita de Modesto Carone.	Com indicações de data de publicação e textos adicionais sobre o autor. A capa é muito confusa.
TRECHO	"*Não é mentira. Algumas vezes a dor é mais intensa, em outras, menos, só isso. Não existe uma condição permanente, momentos há também em que não sinto nada. (...) Mas a dor não afeta a minha sexualidade, por estranho que pareça. Pelo contrário, a exacerba. Ou melhor, talvez eu deva dizer que sou atraído por mulheres que me causam dor, sinto fascínio por elas.*" (pág. 35)	"(...) *mas o alferes Baptista* (...), *com as órbitas desmesuradamente aumentadas pelo vidro dos óculos, rosnou em torno O que é que eu lhes disse seus cabrões?, e para o tenente-coronel, piscando as pestanas enormes que se agitavam como um leque de fios rígidos de metal (Até a minha boca cheira à tua boca, que estranho), Faça o obséquio de me acompanhar lá acima.*" (pág. 207)	"*A simples idéia de que Gregorio podia me alcançar através de terceiros me assustou. Dali a pouco ele poderia me encurralar, me empurrar novamente para o abismo. Apesar de sua estupidez, Macias não estava enganado: a loucura – é verdade – pode se mostrar mais aterradora do que a morte.*" (pág. 158)	"*Tudo seguia uma ordem. Eu estava perseguindo, caí, sangrei num barranco, morri, e esta barca deve me transportar para o Além. Ainda me lembro com que alegria me estendi pela primeira vez neste catre. Nunca as montanhas ouviram de mim um canto como, na ocasião, estas quatro paredes ainda crepusculares.*" (do conto *O Caçador Graco*, pág. 71)	"*O sr. chefe de polícia podia, por exemplo, mandar uma pessoa à Alemanha saber como é que lá são tratados os estrangeiros e os nacionais de origem estranha, como os judeus por exemplo. Conhecendo, então, em todos os seus segredos e delícias, os métodos nazistas, nós os aplicaríamos aqui direitinho aos arianos, como prova de respeito e consideração* (...)." (de *Arianismo*, pág. 50-51)

TÍTULO	Melhores Contos Global 248 págs., R$ 29	O Que É Ser Rio, e Correr? Iluminuras 208 págs., R$ 33	As Metamorfoses Record 162 págs., R$ 18	Cultura Posta em Questão e Vanguarda e Subdesenvolvimento José Olympio 306 págs., R$ 36	Os Gregos, os Historiadores, a Democracia: O Grande Desvio Companhia das Letras 358 págs., R$ 36
AUTOR	Poeta e contista, o paulista **Ribeiro Couto** (1898-1963) trabalhou como jornalista, advogado e diplomata. Participou da Semana de 22 e deixou uma obra que inclui títulos como *O Jardim das Confidências*, *A Casa do Gato Cinzento* e *História de Cidade Grande*.	Jornalista, dramaturgo, escritor, diretor e crítico de teatro, **Alberto Guzik** publicou, entre outros títulos, o romance *Risco de Vida* (também adaptado para o teatro), traduziu a recente versão de *Mãe Coragem e Seus Filhos*, de Bertolt Brecht, e escreveu a peça *Errado*.	Mineiro de Juiz de Fora, **Murilo Mendes** (1901-1975) foi um poeta da primeira geração do Modernismo, estreando em 1930 com o livro *Poesia*. A ele se seguiram várias outras obras, entre elas *Tempo e Eternidade*, *A Poesia em Pânico* e *O Visionário*.	**Ferreira Gullar** nasceu no Maranhão em 1930 e se destacou nos cenários literário, dramatúrgico e das artes plásticas em meio à resistência à ditadura militar. Em 1975, publicou seu famoso *Poema Sujo* e a coletânea *Dentro da Noite Veloz*, escrita no exílio.	O historiador francês **Pierre Vidal-Naquet**, nascido em 1930, é um dos maiores especialistas da atualidade no mundo helenístico. Entre suas obras estão *O Mundo de Homero* e *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, este último escrito em parceria com Jean-Pierre Vernant.
TEMA	Coletânea que oferece um panorama do universo ficcional do autor, que alterna narrativas urbanas cariocas e as passadas em pequenas cidades, que evocam sua infância.	Ambientadas numa São Paulo degradada, sete histórias interligadas por obras de arte e produtos culturais que traduzem as angústias de protagonistas de perfis e classes distintas.	Publicado pela primeira vez em 1944, reúne em duas partes – *As Metamorfoses* (1938) e *O Véu do Tempo* (1941) – poesias em que se destaca seu característico humanismo cristão.	Escrito em 1963, o primeiro ensaio defende a arte engajada na cultura brasileira, e o segundo, de 1969, discute os papéis das vanguardas em contextos econômicos distintos.	Análise das transformações do conceito de democracia – das diferenças que existiam no próprio mundo grego até as adaptações posteriores, como na formação do imaginário do Iluminismo.
POR QUE LER	Relegado a uma posição secundária no Modernismo, o autor foi, contudo, um dos que mais contribuíram para o atual conto brasileiro, sem abandonar legados preciosos, como o de Lima Barreto.	Por meio de uma fórmula original, o livro consegue transcender o realismo de estereótipos da grande cidade, ao mesmo tempo em que não deixa de mostrar a sua brutalidade.	Um dos maiores poetas brasileiros, Murilo Mendes pertence a um ramo do Modernismo que investiu mais no lirismo do que numa poesia de mera militância pelo verso livre.	Embora relativamente datados, os ensaios iluminam um período crucial das idéias estéticas no país, em que o Centro Popular de Cultura da UNE tinha grande influência.	O livro é uma preciosidade no estudo da história das idéias – de como elas se perpetuam e, sobretudo, como se degeneram (o "desvio") em contextos culturais e políticos distintos.
PRESTE ATENÇÃO	Nos personagens, típicos do autor, que retratam em sua grande maioria o homem comum e honesto – funcionários públicos, comerciantes, moradores de pensões, entre outros.	No contraste eficiente entre personagem e arte, que inclui um ator de filmes pornô confrontado com Lawrence Olivier em *Hamlet* ou uma milionária que descobre Maria Callas.	Nas evidentes influências surrealistas nos textos do poeta, que as assimilou de modo original ao seu estilo de imagens fortes e à temática mística que escapava de fundamentalismos.	Nas diferenças evidentes entre os dois textos, em que as ortodoxias do Realismo socialista do primeiro ficam – sem contradições – mais flexíveis no segundo.	Em como o autor, claramente preocupado com as ideologias contemporâneas, não perde de vista, contudo, as suas fontes e referências originais, de Heródoto e Platão a Alexandre, o Grande.
EDIÇÃO	Capa muito poluída, com sobreposição de imagens. Boa seleção de Alberto Venancio Filho.	Capa ilustrada por um tríptico (modificado) de Francis Bacon, que figura em uma das histórias.	Com prefácio de Fábio de Souza Andrade, cronologia da vida do autor e bibliografia completa.	Com biografia e bibliografia do autor, além de textos de Leandro Konder e Nelson Werneck Sodré.	Com notas (infelizmente no fim do volume), bibliografia e o indispensável índice remissivo.
TRECHO	"*O Sr. Brito ouviu dizer, ou leu num almanaque, que o banqueiro Laffitte obteve o seu primeiro emprego porque o futuro patrão o viu curvar-se para apanhar um simples alfinete. Então faz economias de caixas de fósforos, de cafés, de engraxate. Pode ser que algum capitalista se aperceba disso e o convide para um alto negócio.*" (do conto *O Bloco das Mimosas Borboletas*, pág. 151)	"*Precisa esquecer Gertrudes. E os malditos Tyrone, que o puxam para dentro de sua tragédia inexorável. Família difícil, como todas, como a sua. Por que tinha de brigar com ela por uma idiotice? Põe os óculos escuros e sobe a alameda na direção da Paulista. Quer ver gente, tomar café, ir ao cinema, à livraria, qualquer coisa* (...)." (do conto *João Gabriel*, pág. 92)	"*Os mares se contraem,/ As nuvens esticam as asas./ O espaço abre-se em sedes e clamores/ Dos que nasceram há mil anos/ E dos que ainda vão nascer./ Há uma convergência de presságios/ Nos jardins cobertos de rosas migradoras/ E nos berços onde dormem crianças com fuzis.// O espírito poderoso que fundirá os tempos/ Espera, impaciente, nos átrios celestes.*" (poema *História*, pág. 59)	"(...) *a burguesia confunde o fim de 'sua cultura' com o fim da cultura. Por isso, os escritores que identificam o seu destino com o da burguesia preferem abismar-se na loucura ou no suicídio, certos de que seu sacrifício não é determinado pela decadência de uma classe social, mas pela decadência do próprio homem.*" (pág. 122)	"*Com efeito, foi em 1679 que começou a aparecer, em Uppsala, a* Atlântica *de Olavo Rudbeck, obra escrita em sueco como uma (aceitável) provocação, já que pretendia mostrar que a Suécia é o berço da história, que ela é a Atlântida* (...). *O mito gótico está em uso há muito tempo na Suécia. Já existia, como fundamento do nacionalismo sueco* (...)" (pág. 52)

Gene Hackman e Sam Rockwell em cena do novo filme: homenagem colorida ao *noir*

O submundo como arte

David Mamet, o autor que levou a consistência do teatro para o cinema, fala de seu novo filme, uma homenagem à ética e à estética do gênero *noir*. Por Carlos Helí de Almeida, em Veneza

O que faz o mundo girar? Segundo os personagens de *O Assalto*, o novo filme do dramaturgo, roteirista e diretor americano David Mamet, que estréia neste mês no Brasil, a resposta é o amor. O amor pelo ouro, que fique bem entendido. Porque o que está em jogo neste movimentado drama de ação é a ética dos escroques – no caso, os códigos de conduta que regem um grupo de assaltantes de alto nível, liderado pelo veterano Joe Moore (Gene Hackman).

Escrito e dirigido por Mamet, um dos expoentes do teatro americano moderno, autor de peças de repercussão internacional como *O Sucesso a Qualquer Preço* e *Perversidade Sexual em Chicago* – e que trouxe essa mesma consistência para o cinema em filmes como *Oleanna* e *Cadete Winslow* –, *O Assalto* é uma releitura dos filmes *noir* americanos. Mais precisamente, dos *tough movies* produzidos

Na página oposta, Hackman e Danny DeVito em *O Assalto*; ao fundo, William H. Macy e Debra Eisenstadt em *Oleanna*; abaixo, o diretor: "A parte mais complicada é construir a trama", diz ele

pela Warner Brothers entre os anos 40 e 50 e que deram fama a James Cagney e Humphrey Bogart. Aqui, a ética e a estética daqueles filmes protagonizados por sujeitos durões são aplicadas à trama envolvendo o derradeiro e mirabolante golpe de um mestre do assalto. Seu mote são as conseqüências da quebra de confiança entre os membros de seu grupo.

A homenagem de Mamet aos velhos filmes protagonizados por criminosos espertos é aberta pelo logo da Warner em preto-e-branco. Mas a regressão ao passado pára por aí: as cores e os cenários contemporâneos dominam a narrativa de *O Assalto*. É por meio deles que o diretor explora temas típicos de sua obra, conforme ele explica nesta entrevista concedida a **BRAVO!** durante a última edição do Festival de Veneza.

BRAVO!: As conquistas e derrotas dos personagens de *O Assalto* são determinadas pelo nível de lealdade entre eles. Podemos dizer que a lealdade é o *leitmotiv* do filme?
David Mamet: A lealdade significa muito para mim. Ser leal a alguém e ou contar com a lealdade de alguém é uma das satisfações irrefutáveis da vida, porque ninguém pode tirá-la de você. É bem parecido com a sensação de estar apaixonado. Sempre haverá alguém mais rico, mais bonito, em melhor forma ou mais famoso do que você. Mas ter a lealdade de alguém é uma das experiências básicas da vida, porque há uma equivalência de interesses. Não há nada pior na vida do que trair ou ser traído por alguém. Acho que *O Assalto* também tem a ver com escolhas. O que movimenta a história são as escolhas que Joe Moore, o personagem interpretado por Gene Hackman, faz para conseguir o dinheiro que precisa, sem pensar na questão principal: a que custo?
No filme, o sr. volta, mais uma vez, ao submundo do crime. O que o atrai tanto nesse universo?
Na verdade, trata-se apenas de uma convenção. Se você pensar bem, Shakespeare, em seu tempo, escrevia peças sobre reis e rainhas. Durante a Renascença, os artistas pintaram imagens iconográficas, reproduziam santos e entidades da Santíssima Trindade. São costumes de cada época. Sim, acho tais personagens mais interessantes, mas não deixam de ser convenções do tempo em que vivemos. Nos anos 30, por exemplo, era comum fazer dramas sobre gente pobre e comédias sobre gente rica. Não que os realizadores daquele período soubessem ou entendessem mais sobre essas classes, era apenas uma espécie de consenso, de convenção.
Em seus filmes, o uso da violência é um meio ou um fim?
É uma distração. Há um roteiro meu chamado *Mera Coincidência*, sobre um presidente americano que contrata um cineasta para encenar uma guerra com outro país, tirando assim a atenção da opinião pública sobre o escândalo sexual em que estava envolvido. Esse tipo de reação a uma situação problemática, essa tentativa de desviar a atenção para uma crise maior e com outra causa, já é uma tradição americana. Para os americanos, a fraqueza é um erro. É por isso que existem tantos livros de auto-ajuda nos Estados Unidos. Há uma outra visão sobre o assunto, mais mediterrânea, que diz que a fraqueza é um fato essencial da vida. Mas, no caso americano, a admissão de uma fraqueza não está relacionada a si mesmo: está no outro, e esse erro pode ser superado através da eliminação do culpado. As guerras hispano-americanas são um bom exemplo disso. É um jeito muito particular de encarar o mundo.
Essa teoria se aplica a *O Assalto*?
No filme, a fraqueza não tem origem num erro externo. Não é causada por uma circunstância, mas por uma escolha. Nessa história em particular, os erros que vão se acumulando são causados pelas escolhas do personagem de Gene Hackman. Ele decide não ser violento, e a questão que acompanha todo o filme é: foi essa a escolha correta?
O filme é aberto por uma premissa: o amor pelo ouro faz o mundo girar. Por quê?
É uma das premissas do filme *noir* clássico. Outra premissa seria: uma vez mais, e então vou me aposentar. O que é muito significativo quando estamos viciados em alguma coisa; e garanto que sempre estamos. Pelo menos é o que os viciados pensam, que se vivenciarem uma epifania serão capazes de sobrepujar o seu vício, serão capazes de se livrar dele — seja ele roubar, beber ou praticar adultério. O que não deixa de ser um erro.
Qual a diferença entre escrever para o teatro e escrever para o cinema?
No teatro, o diretor tem de atrair o interesse da platéia para a trama; o público só quer saber o que vai acontecer em seguida. E o único instrumento que temos é o diálogo. No palco, um ator entra em cena e diz um monte de coisas, em seguida entra outro e diz outra série de outras e assim por diante. As palavras, portanto, são essenciais. Quando se escreve para o cinema, temos de atrair a atenção do espectador para o que vem a seguir com a ajuda de imagens, basicamente; o diálogo não é tão importante. São duas formas distintas de escrever, temos de pensar distintamente. É como conduzir um carro ou um iate: ambos reque-

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / AFP

rem coordenação manual, mas, obviamente, cada um exige habilidades específicas.

Qual é o tipo de emoção mais fácil de transmitir no palco do que no cinema?

Eu não saberia responder com precisão. No entanto, acho que o cinema é mais direcionado para um certo sentimentalismo do que o teatro. Isso é uma verdade. Eisenstein disse algo parecido sobre a música para filmes. Ele disse que, num filme, a música tem como finalidade complementar o tom da história. Ainda segundo ele, no palco, a música teria como função contradizer o tom da ação da peça. Podemos interpretar essa observação como um comentário sobre o potencial sentimental do cinema. Se pararmos para pensar no significado da palavra melodrama, ela quer dizer "um drama sentimental". Numa tradução mais literal, melodrama significa "drama com música", seja ele encenado no palco ou encenado para uma câmera.

O *casting* de seus filmes costuma ser exemplar, e o de *O Assalto* não foge à regra. Como o sr. escolhe os seus atores?

É uma questão de intuição. Não crio personagens pensando em atores ou vice-versa. É claro que procuro uma qualidade específica em determinado ator quando penso nele para um determinado tipo de personagem, mas não saberia explicar exatamente o porquê daquela escolha. O centro do meu trabalho não é o desenvolvimento de personagens. A minha preocupação principal é trabalhar nas tramas. Em seguida, escalo um elenco para interpretá-la; quanto melhor forem os atores, mais eles contribuirão na construção dos personagens. Eles serão os personagens. O que os atores fazem é criar uma ilusão da verdadeira personalidade dos personagens que, combinados com as ações descritas no roteiro, criam a perfeita ilusão de um personagem real. A sabedoria do diretor está em manter-se distante do personagem e concentrar-se na elaboração da trama. Depois, sim, vem a seleção de elenco.

O sr. já deixou claro sua aversão ao psicologismo do método Stanislavski de interpretação, que serve de modelo para gerações de atores americanos. O sr. poderia explicar a razão desse sentimento?

Quando eu era criança, um dos meus professores era membro de um grupo de teatro devoto do método de Stanislavski. Lembro que eles chegaram a fazer uma viagem a Paris, ainda nos anos 30, para conhecê-lo pessoalmente. Trouxeram as teses dele e tentaram ensiná-las nos Estados Unidos. Confesso que tentei aprendê-las, li todos os livros escritos por Stanislavski e por aqueles que compartilhavam de suas idéias. Mais tarde, quando comecei a dirigir teatro e a lidar com atores, tentei aplicar os ensinamentos de Stanislavski. Foi aí que percebi que o "método", como era chamado, não conseguia ir além do nível teórico. O que eu, como diretor, poderia dizer ao ator que o ajudasse a entender o meu ponto de vista da cena e, ao mesmo tempo, o fizesse ficar entusiasmado pelo que fazia no palco? Muitas das coisas que Stanislavski pregava não funcionam no mundo real. Talvez ele tenha sido um bom diretor e até um bom ator, mas não era um bom teórico. As teorias dele são impraticáveis, não têm nada a ver com o trabalho do ator. Confesso que os livros dele foram muito importantes para mim, até porque a charada que ele tenta resolver está na essência do teatro: como ajudar um ator a ser espontâneo numa situação na qual tudo o que ele diz e faz não é natural? Não tenho dúvidas de que o método, que contamina todo o teatro americano até hoje, conseguiu resolver essa equação na teoria, mas não na prática. Para mim, Stanislavski não tem nada a ver com atuação, mas com um movimento religioso.

FOTO DIVULGAÇÃO

Ao fundo, Guy Edwards em *Cadete Winslow*; na página oposta, Dustin Hoffman em *Mera Coincidência*: "Quando se escreve para cinema, o diálogo não é tão importante", diz Mamet

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Quando o sr. decidiu não só escrever para cinema, mas se tornar diretor também?

No dia em que visitei um set de filmagem na função de roteirista e percebi que o diretor parecia estar se divertindo mais que todos com aquilo tudo.

O sr. costuma participar de praticamente todas as etapas da realização de um filme. Qual é a parte mais fácil e a mais difícil?

Escrever diálogos é uma atividade muito fácil. É como um dom. Escrevo-os sem dificuldade alguma. A parte mais complicada é construir a trama, porque essa é a essência do filme: você tem de fazer a platéia imaginar o que pode vir a seguir. O espectador tem de ficar surpreso com o fim da história e, ao mesmo tempo, sentir-se gratificado por antecipar aquela conclusão. Tem de pensar: "Mas é claro que só poderia acontecer isso; pude acompanhar desde o início". Criar uma trama que atinja esse objetivo é, para mim, um grande desafio. E posso dizer que tenho conseguido isso, com algumas variações de sucesso, claro. É difícil, mas não deixa de ser compensador.

***O Assalto* é uma clara releitura do filme *noir*. Por que o sr. resolveu fazê-la?**

O *noir* é o tipo de filme de que mais gosto, sem dúvida. É a combinação perfeita entre violência e ironia. E provavelmente *O Grande Golpe*, de Stanley Kubrick, é o meu filme predileto, de todos os tempos. *O Assalto* é, talvez, uma homenagem minha a Kubrick.

O sr. não considerou a hipótese de filmá-lo em preto-e-branco?

Acho que todo diretor pensa em fazer seus filmes em preto-e-branco, não importando o gênero a que pertençam. Porque o preto-e-branco deixa um filme muito melhor. Mas ninguém mais faz um filme de grande estúdio em preto-e-branco porque não colocariam dinheiro nele, e muito menos os exibidores o aceitariam em suas salas. Adoraria fazer um filme que não usasse cores, e muitos outros cineastas adorariam também, mas isso tornaria tudo mais difícil para nós.

Filmografia

Mamet como diretor
(todos os títulos com roteiros seus):
Jogo de Emoções **(1987, roteiro co-assinado com Jonathan Katz);**
As Coisas Mudam **(1988, roteiro co-assinado com Shel Silverstein);**
Homicídio **(1991);**
Oleanna **(1994);**
A Trapaça **(1997);**
Cadete Winslow **(1999, sobre peça de Terence Rattigan);**
Deu a Louca nos Astros **(2000);**
O Assalto **(2001).**

Como roteirista (principais filmes):
A Life in the Theatre **(1979, dirigido por Kirk Browning e Gerald Gutierrez);**
O Destino Bate à Sua Porta **(1981, Bob Rafelson);**
O Veredito **(1982, Sidney Lumet);**
Sobre Ontem à Noite **(1986, Edward Zwick);**
Os Intocáveis **(1987, Brian De Palma);**
Hoffa **(1992, Danny DeVito);**
Tio Vânia em Nova York **(1994, Louis Malle);**
American Buffalo **(1996, Michael Corrente);**
Mera Coincidência **(1997, Barry Levinson);**
Ronin **(1998, John Frankenheimer)**

FOTO AFP

FOTOS REPRODUÇÃO/AE

O narrador da lealdade

Mamet criou um método para explorar sua obsessão temática. Por Michel Laub

"Se eu fosse editor, publicaria livros", diz o personagem de Danny DeVito em *O Assalto*. "Mas você não é editor", responde Gene Hackman. "Por isso não publico livros", devolve o primeiro. Na verdade, o que se está ouvindo é um diálogo sobre uma traição em curso: a redundância é falsa como o caráter dos personagens, e é em suas frestas que o sentido da cena vai aparecendo. Se estivessem todos calados, daria na mesma? "Na vida real, não ficam todos calados", poderia ser a resposta de David Mamet. Ao roteirista cabe trabalhar sobre essa inevitabilidade.

Ao roteirista cabe, em resumo, não tornar difíceis as coisas que são fáceis. Mamet renovou a dramaturgia americana moderna e se tornou um caso peculiar no cinema sabendo disso: aqui não cabem digressão, moralismo, *esperteza*. De todos os bons escritores da Hollywood atual, ele é sem dúvida o mais pragmático, o menos comprometido com a idéia do "autor", da interferência excessiva desse sujeito oculto e muitas vezes indesejável. "A forma dramática só funciona para uma única coisa: contar uma história", está dito em seu *Sobre Direção de Cinema*, mistura de manual técnico com declaração geral de princípios (Civilização Brasileira, 138 págs., R$ 18). "Você não precisa narrar com o diálogo, assim como não precisa narrar com as imagens e a atuação. Quanto menos você narrar, mais a platéia irá exclamar 'uau, o que está acontecendo aí, caramba?'".

Nos filmes de Mamet (que nisso lembra um pouco David Lynch), a estratégia causa o sentimento freqüente de que algo excepcional, revelador ou terrível acontecerá a seguir. Tecnicamente, está-se diante do mecanismo da tensão, e é ele que alimenta esse recurso tão vital para uma trama, a criação de expectativas: "Deixei minha prancheta no carro", diz um personagem de *O Assalto*; "Você deixou a prancheta no carro?", pergunta o segundo, alterado; "Em que isso afeta o trabalho?", entra o terceiro, curioso; "Você deixou a prancheta no carro?", repete o segundo, já em desespero. Enquanto isso, o espectador fica teso na cadeira: sem dúvida, ele já caiu na armadilha proposta.

Apenas isso não basta, evidentemente, para se fazer grande narrativa. O que fica de *Morangos Silvestres* não é o desfecho da viagem do protagonista; o que fica de *Cidadão Kane* não é a revelação do significado da palavra "rosebud". Uma obra são suas peripécias e seus temas subterrâneos, e a de Mamet não é diferente: se os seus personagens usam as palavras do subterfúgio, se têm o hábito de fingir ser o que não são e "entram na cena tarde e saem cedo" (novamente termos do livro), é porque tais características funcionam para compô-los de maneira mais precisa. Em outras palavras: de maneira que eles sirvam a um propósito. Os tipos estão a soldo não apenas de seus destinos, mas também dos motivos de seu criador.

Na entrevista que deu a **BRAVO!**, o próprio Mamet dá uma dica sobre esse motivo: a lealdade, admitida como *leitmotiv* de *O Assalto*, é, mais que isso, a obsessão que move a sua obra. É dela que interessa falar. É por causa dela que surgem esses personagens típicos: os que estão em situações-limite, nas quais uma mentira pode significar a morte e o gesto de ajuda é meio caminho para a salvação. O resto são apenas as tramas, uma combinação de certos elementos recorrentes: um golpe, Rebecca Pidgeon, algo importante relativo a uma arma de fogo e/ou branca, Ricky Jay, cenas em barcos e/ou hotéis, um vilão nem-tão-malva-do-assim interpretado por Joe Mantegna ou William H. Macy (eventualmente, por ambos).

Criado nas ruas duras de Chicago, onde "cabelo escovinha e duas calças *jeans*" são o figurino de um "homem honesto", o cineasta sabe que lealdade é um artigo raro, um atributo não exclusivo dos protegidos pela mão do trabalho e da lei: ela pode ser o motor tanto do advogado alcoólatra de *O Veredito*, que luta o bom combate contra um hospital rico que negligenciou uma de suas pacientes, quanto do gângster de *As Coisas Mudam*, capaz de pôr na cadeia um inocente para proteger um amigo idoso e pobre. Quando rompe-se o fio que a sustenta, o mundo começa realmente a girar: em *Jogo de Emoções*, uma psicanalista enlouquece ao ser roubada por um sujeito com quem se envolve afetivamente; em *A Trapaça*, a tragédia passa a rondar o responsável por um misterioso projeto tecnológico que cai no "mais antigo dos contos-do-vigário"; em *Deu a Louca nos Astros*, uma filmagem vira o caos quando um dos atores rompe uma promessa decisiva de bom comportamento.

Na pág. oposta, Joe Mantegna em *As Coisas Mudam*; acima, o grupo de *Os Intocáveis*; ao fundo, Paul Newman em *O Veredito*: laços de integração

Os males que David Mamet considera indissociáveis da sociedade contemporânea – a mentira, a corrupção, a incomunicabilidade – se manifestam mais visivelmente quando há este movimento de quebra: em *Mera Coincidência*, uma guerra é iniciada para que o presidente americano recupere a confiança perdida entre o público; em *Oleanna*, o terror nasce quando uma aluna julga ter sido assediada por um professor – ou seja, alguém que estava ali para ajudá-la, para dar-lhe apoio. A tentativa de restaurar o que foi perdido, a antiga ordem fundada na confiança e na amizade, só pode ser feita por meio da exacerbação desse sentimento comunitário: o grupo de *Os Intocáveis* precisa ser mais leal entre si do que a máfia que tenta prender; o pai cujo filho é acusado de roubo em *Cadete Winslow* briga com inimigos poderosos não por motivos egoísticos, mas pelo nome de sua família. O detetive judeu de *Homicídio*, que tem de optar entre a fidelidade ao seu "povo original" ou à polícia na investigação de um crime, é o arquétipo perfeito de um dilema fundado nesses laços de integração.

Curiosamente, o mote acaba sendo explorado com mais profundidade nos filmes que, de alguma forma, escapam à regra ditada por Mamet. "O que vai acontecer?" é uma pergunta respondida apenas parcialmente em *American Buffalo*, por exemplo, o que não impede que essa peça transformada em roteiro seja um feito esplêndido, ou em *Oleanna*, cujo desfecho se adivinha desde muito cedo. Já em *A Trapaça* ou em *Jogos de Emoções*, a tensão da descoberta iminente é levada ao limite: não há peripécia, por mais rocambolesca que seja – e as dos dois filmes o são –, que satisfaça a tanta expectativa.

Uma crítica a *O Assalto*, finalmente, poderia se basear nesse paradoxo: se o que interessa é o destino dos bandidos depois do golpe, o filme se perde pelo mesmo motivo dos antes citados. O que o faz digno de nota, novamente, é o seu miolo: a forma como são usados os subentendidos, o ritmo, a gramática dos diálogos. Em suma, o tratamento que o eterno tema mametiano recebe desta vez. Quanto a isso, não há motivos para lamentar: o diretor continua tão afiado como antes. Se "um prego não tem de parecer uma casa", como ele escreve em seu manual – referindo-se às vantagens da narrativa não-enfeitada e não-maneirista –, também é verdade que só se sai do chão com um carpinteiro talentoso. !

Abaixo, Alec Baldwin em *Deu a Louca nos Astros*: quebra de promessa e caos instalado

FOTO REPRODUÇÃO/AE

O Que e Quando

O Assalto (Heist), filme com direção e roteiro de David Mamet. Com Gene Hackman, Danny DeVito, Delroy Lindo, Sam Rockwell, Rebecca Pidgeon, Ricky Jay. Estréia neste mês

Sabrina Greve no papel de Biela: contra os modismos

Elogio da pureza

Em *Uma Vida em Segredo*, Suzana Amaral filma o singelo para se diferenciar da estética televisiva e das concessões ao que se chama de "gosto do público"

Por Helio Ponciano

O segundo longa-metragem de Suzana Amaral é o que se poderia chamar de um caso singular na atual produção brasileira. *Uma Vida em Segredo*, baseado no romance homônimo do escritor mineiro Autran Dourado, se diferencia – em razão do tema, do enredo, de sua personagem central e do ritmo de anticlímax – da estética que tem predominado nos filmes nacionais. Se, para a diretora, o cinema brasileiro está se apropriando comumente de certos expedientes da TV, o que criaria uma espécie de padronização das produções, *Uma Vida em Segredo* pode ser visto como um modo particular de investir em caminhos diferentes de concepção e direção.

A história de Biela (Sabrina Greve), moça órfã de pai e mãe que sai de sua fazenda para morar na cidade com o primo Conrado (Cacá Amaral) e a sua mulher, Constança (Eliane Giardini), e vive o dilema entre ser o que sua própria natureza e formação moral determinaram ou adaptar-se ao novo meio, é por si só uma opção que prova

Nesta pág., Sabrina Greve (à dir.) e a diretora Suzana Amaral (embaixo); na pág. oposta, Marcélia Cartaxo em *A Hora da Estrela* (no alto) e outra cena de *Uma Vida em Segredo*: o caminho do risco

esse investimento. Biela representa por demais a singeleza. Sua vida é ligada à natureza, e, dessa forma, a cidade jamais será sua morada. As roupas que gosta de usar não têm nenhum refinamento, mas a moda que querem que adote não lhe cai bem. O comportamento é o mais desprendido, o que faz com que a etiqueta e os códigos sociais a sufoquem. A toda a fortuna que tem não dá a menor importância mesmo quando adulta. Conrado, seu tutor no princípio da história, será sempre a pessoa de confiança na administração da herança. As melhores companhias são a da empregada da casa, Joviana (Neusa Borges), e de outras famílias; assim, é na cozinha, e não na sala de estar com suas regras, que ela encontra um possível retorno ao mundo da fazenda e à natureza da roça. Quando Biela toma a opção por um noivado com Modesto (Eric Nowinski), isso somente se dá por influência de Constança, na primeira e última tentativa de Biela de adequar-se ao meio.

Esse enredo (uma vida sem sobressaltos), o seu tempo (início do século 20) e o espaço (o interior do país) formariam assim uma espécie de estética alternativa: "O cinema brasileiro hoje é televisivo. Segue os temas, o ritmo, as cores e a estética dos programas de grande audiência e dos videoclipes", disse Suzana Amaral no 12º Cine Ceará – Festival de Cinema e Vídeo, no qual *Uma Vida em Segredo* recebeu os prêmios de Melhor Filme, Melhor Atriz, Melhor Direção de Arte e Melhor Fotografia. A declaração reforça a perspectiva de um filme sem ousadias formais, tensões melodramáticas ou qualquer crescendo em seu ritmo, que seriam "concessões ao gosto do público". Nas poucas possibilidades de haver um acontecimento na vida de Biela, as expectativas se frustram, e uma grande mudança não se concretiza. Uma das maiores virtudes de *Uma Vida em Segredo* estaria então em explorar de forma precisa não fatos, mas o comportamento e a psicologia de seus personagens.

Nesse processo, a atuação de Sabrina Greve tem importância decisiva para a dimensão desse plano. Sua Biela tem o recato bem medido, e o equilíbrio entre ela e os demais personagens é resultado de uma direção segura e de um roteiro que dá conta exemplarmente do romance em que se baseou, desdobramento de um trabalho já bem-sucedido no primeiro longa de Suzana Amaral, *A Hora da Estrela*.

Nesse filme de 1985, adaptado do romance de Clarice Lispector e consagrado nos Festivais de Brasília e Berlim, o indivíduo e sua relação com o outro está no primeiro plano da investigação da diretora. A sua maior proximidade com *Uma Vida em Segredo* está antes na predileção pelo tipo das protagonistas, pessoas deslocadas no meio em que vivem, do que em possíveis semelhanças entre elas. Em *A Hora da Estrela*, São Paulo e sua dimensão sombria ou opressora para os retirantes nordestinos não ganham – porque isso também não caberia a uma versão honesta da obra literária – planos que façam a imagem da metrópole sobressair ante as questões mais urgentes do livro, como a formatação de seus personagens pela cultura. As intenções de Macabéa e Biela são opostas: a luta da primeira, mulher urbana, é por uma conquista material; a recusa da outra, mulher rural, é uma opção pelo plano da natureza. Mais uma vez, vê-se que *Uma Vida em Segredo* parece ser uma tentativa de fazer um cinema que não segue certos modismos que se elegem como avanço temático ou estético ou são recursos certeiros para o agrado – mulheres fortes e vingativas (algo descolado da tragédia grega ou coisa parecida...), o mundo sem lei e sem solução da cidade grande (o dos que invadem e são invadidos em ritmo de videoclipe...), o personagem cativante em sua vida seca, sofrida e desesperançada (aquela criança que fala palavrão na hora exata para fazer rir...).

"Se meu filme fosse exibido hoje na TV, teria nenhuma audiência", diz a diretora, assumindo, de fato, um caminho que constitui um risco quando se pensa na formação do espectador e no gosto predominante. Comparando-se a *A Hora da Estrela*, *Uma Vida em Segredo* é uma experiência que radicaliza uma postura de distanciamento das facilidades a que um diretor pode recorrer e provoca – por isso mesmo e apesar de todos os seus méritos – estranhamento pelos seus 95 minutos de lentidão e leveza. Suzana Amaral mantém-se assim fiel a seus preceitos e fica numa posição incômoda para quem não faz apenas arte pura, mas também um produto comercial. Porque talvez o público pagante não seja tão afeito a reflexões sobre as linguagens no cinema hoje. E prefira não compartilhar com Biela o que haveria de tão nobre e puro em seguir a própria vontade – e se opor às invocações de quem se julga à sua frente no tempo e no espaço em que vive. O que é realmente uma pena. ■

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO

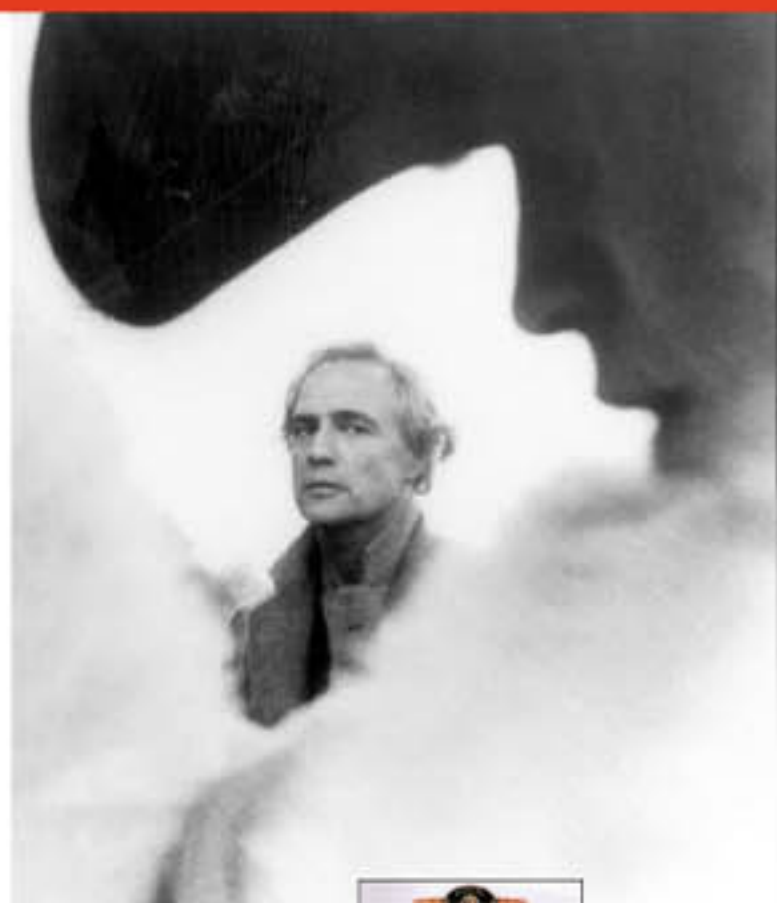
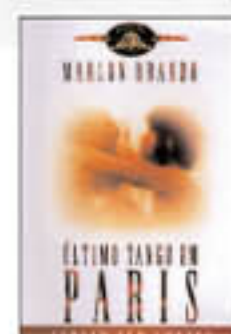
O Que e Quando

Uma Vida em Segredo, **de Suzana Amaral. Baseado no romance de Autran Dourado. Com Sabrina Greve, Cacá Amaral, Eliane Giardini, Neusa Borges, Eric Nowinski. Em cartaz**

Ousadia e ambigüidade

Último Tango em Paris **conserva parte do seu apelo original**

Passados 30 anos de sua estréia, *Último Tango em Paris* conserva ainda, no recente lançamento em DVD (MGM), aquilo que o tornou célebre em sua época, o apelo. Tomando-se essa palavra num sentido amplo e não necessariamente pejorativo, vê-se que na expressão "versão sem cortes", destacada na capa, está boa parte do fascínio que a obra exerceu. Em 1972, o diretor italiano Bernardo Bertolucci pode ter escandalizado com seu filme e contribuído para a sofisticação do drama erótico; hoje, contudo, a atualidade de *Último Tango em Paris* precisa encontrar uma razão de ser mais consistente do que as ousadias que não são mais novidades no cinema. Na trama, um americano de 45 anos, Paul (Marlon Brando), morando em Paris, vive atormentado com o suicídio da mulher. Em seu apartamento, ele tem encontros com uma jovem francesa, Jeanne (Maria Schneider), namorada de um cineasta, Tom (Jean-Pierre Léaud), que prepara um filme protagonizado por ela.

Na ligação entre Paul e Jeanne e Jeanne e Tom poderiam estar momentos que ainda qualificariam a obra como uma produção não datada. Talvez haja alguma metafísica contida ali. Paul é um "sado-metafísico" na relação carnal com a mocinha: faz sexo com uma certa brutalidade e anseia um mundo irreal, à parte do concreto. Tom – um diretor curiosamente interpretado pelo ator-chave de François Truffaut – vai na direção oposta à de Paul ao viver literalmente em suas filmagens uma obra aberta a várias possibilidades, jamais a câmara fechada em que o outro se refugia. Para Paul, "o tango é um ritual"; para o par Jeanne–Tom, "o casamento não é pop; o amor é pop". Nesse jogo de frases entre os dois pares é que se encontram os momentos cruciais, pois nele se revelam o grau de maturidade de seus personagens e, por conseqüência, as ambigüidades do filme. – HELIO PONCIANO

Marlon Brando e Maria Schneider em cena do filme: metafísica contra o tempo que passa

Fúria arranhada

Filmar Shakespeare é sempre um risco. Roman Polanski saiu-se razoavelmente ao corrê-lo, em 1971, com *Macbeth*, agora em DVD (Columbia). A tragédia da ascensão de um traidor hesitante ao trono da Escócia escapou, em parte, às limitações da linguagem teatral: o diretor usa com acerto recursos como as tomadas externas (um cortejo de cavalos observado por Lady Macbeth), cenas grandiloqüentes (o Exército inglês que se aproxima do castelo real) e até efeitos especiais (um punhal flutuando no ar durante um delírio do protagonista). Onde há derrapagem é na reverência excessiva ao texto original: o seu didatismo, que funciona como atalho narrativo no palco, é desnecessário no cinema. Isso é visível em alguns diálogos e "pensamentos" dos personagens, que enfraquecem parte desta versão de ritmo bem conduzido e atores na média (Jon Finch é o destaque no papel-título). Mas não se trata de um defeito irreversível: a essência de uma das grandes peças shakespearianas, a que deu ao Ocidente a idéia das "mãos sujas" no exercício do poder e o célebre monólogo sobre o "som e a fúria", mantém-se apesar dos arranhões. – MICHEL LAUB

Caricatura complexa

Cinco anos antes de se consagrar com *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*, o espanhol Pedro Almodóvar filmou uma pequena obra-prima, *Maus Hábitos* (1983), disponível em DVD (Seleções). Nele, já se vê o diretor cujo maior talento talvez seja o de saber conciliar humor radical com uma agônica humanidade, criando personagens complexos por trás da caricatura. Um exemplo disso é a magnífica madre Julia (Julieta Serrano), que abriga em seu convento as "humilhadas" do mundo, de prostitutas a assassinas. É lá que, fugindo da polícia, vai parar Yolanda (Cristina Sánchez Pascual), uma cantora de quinta categoria que despertará o fascínio de Julia pelo pecado, ponto central do filme. Lateralmente, não faltam esquisitices, encarnadas nas irmãs Víbora (que toma ácido), Rata de Beco (que escreve romances baratos), Perdida (que desenha roupas *fashion* para a Virgem) e Esterco (que alimenta um tigre de estimação tocando bongô). Mas a iconoclastia de Almodóvar não é infantil. Em Julia, ele encontra o equilíbrio entre a blasfêmia e a fé mais sincera. "É nas criaturas imperfeitas que Deus encontra Sua grandeza", diz a madre a Yolanda, que, nem é preciso muito para saber, nunca poderia corresponder a seu estranho e fulgurante amor. – ALMIR DE FREITAS

Tempo de armações

Agosto é o mês em que estúdios traçam estratégias rumo aos prêmios e executivos conspiram na luta pelo poder

O verão americano está nas derradeiras semanas e, neste ano, trouxe o alívio que todos os estúdios esperavam: um crescimento de consumo de ingressos, graças a uma sucessão de filmes de alto impacto, de *Homem Aranha* a *A Nova Lei* (*veja Agenda dos filmes do mês*). Fora a frenética digitação dos contadores, este é um dos raros períodos em que a cidade pára (o outro é entre *Hanuca* e Ano Novo, quando apenas os servos do mais baixo escalão permanecem em seus postos). A pausa, contudo, é apenas estratégica e quase toda aparente. Armam-se aqui alianças importantes, cujas repercussões o público só vai perceber um semestre depois, se tanto.

Uma das pautas, neste agosto, é a campanha pelos prêmios de fim de ano/início de 2003. Já se foi o tempo em que os estúdios esperavam as folhas mudarem de cor para contratar seus estrategistas e traça suas estratégias. Desde que *Beleza Americana* disparou para a glória num tépido fim de agosto, as armações começam cada vez mais cedo, a cada ano. Para a temporada 2002/2003 espera-se mais um round num duelo que já vem eletrizando a cidade há anos – o cara a cara entre a Disney (e sua divisão "de arte", a Miramax) e a DreamWorks. A vantagem, neste ano, está claramente com a DreamWorks, que tem em sua munição as duas primeiras unanimidades críticas e comerciais de 2002: o próprio *A Nova Lei*, do patrão Steven Spielberg (lavando a alma depois do baque que sofreu com a recepção a *Inteligência Artificial*), e *A Estrada para a Perdição*, que une dois queridinhos da Academia – o diretor Sam Mendes (*Beleza Americana*) e Tom Hanks – a uma verdadeira lenda viva, Paul Newman. Isso sem falar em *Spirit*, que cavalga na dianteira, mais uma vez, numa área que costumava ser província exclusiva da Disney: a animação. A "ala de lá" – Disney/Miramax – tem apenas um trunfo até agora: *Gangues de Nova York*, o trabalhoso drama de época de Martin Scorsese, com um elenco milionário e uma trajetória tortuosa.

Nenhuma conversa de fim de verão seria completa, contudo, sem uma especulação sobre o que poderá acontecer com a Universal depois do golpe palaciano que derrubou o quase rei Jean-Marie Messier. A principal ironia da queda é que, do lado de cá do Atlântico – principalmente aqui, nas praias do Pacífico –, ele era uma pessoa querida, compreendida e até admirada. Seu endosso do cinemão comercial, sua ousadia em fixar residência em Nova York, seu amor pela autopromoção eram, todas, características em sintonia com uma cultura que se nutre, bem, de comércio, ousadia e autopromoção.

Amplificando as simpatias em torno de Messier estão suas acusações – totalmente compreensíveis do lado de cá – de que sua queda foi armada pela família Bronfman, os reis canadenses do uísque, antigos donos da empresa, numa trama para recuperar o controle. Os Bronfman jamais foram aceitos pelo establishment hollywoodiano, que tinha deles exatamente a mesma visão que Messier tão vivamente expressou ao *Le Point*: "um bando de *bootleggers*", ou "contrabandistas de bebida". Numa ironia tipicamente hollywoodiana, porém, quem parece melhor posicionado para abocanhar o patrimônio de entretenimento da Universal é outro príncipe do comércio: Barry Diller, o homem que inventou as compras de quinquilharias pela TV.

Tom Cruise em *A Nova Lei*, de Steven Spielberg: um dos sucessos de crítica e público do verão, que pôs a DreamWorks na frente da corrida por Oscars e outras láureas. Na outra ponta, discute-se o futuro da Universal depois da queda de seu principal diretor

Panorama da inovação

Festival de Curtas de São Paulo reúne 450 filmes do mais experimental dos gêneros
Por Mauro Trindade

O 13º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, que acontece neste mês, amplia seus domínios. Nascido no vácuo deixado pelo fim da obrigatoriedade de exibição de curtas nacionais nas salas de cinema do país, o festival ganhou seis novos pontos de exibição em São Paulo e em Santos, além de levar uma seleção dos melhores filmes para o Rio e Porto Alegre. Durante nove dias serão apresentados cer-

ca de 450 títulos, um panorama do cinema mundial que reflete a diversidade de temas e estilos que o pequeno formato comporta. "Na verdade, o curta é o grande espaço de experimentação. Gente nova no longa-metragem, como a diretora Anna Muylaert ou mesmo Beto Brant, passaram pelo curta e pelo festival", diz a diretora Zita Carvalhosa, que criou a mostra no Museu da Imagem e do Som de São Paulo em 1989, com o nome de *80 Curtas dos Anos 80*.

Em sentido horário, a partir da foto ao lado: *2 Minutos* **(Jacob Tschernia),** *making of* **de** *A Saga dos Guerreiros...* **e** *Meeting Evil* **(Reza Parsa): diversidade**

Nesta nova edição, estão inscritos cerca de 350 filmes estrangeiros, como *2 Minutos*, do dinamarquês Jacob Tschernia, thriller psicológico com um menino que testa seus limites prendendo a respiração em uma banheira; o cômico *De Mesmer, com Amor o Te para Dos*, da dupla mexicana Salvador Aguirre & Alejandro Lubezki, sobre as práticas heterodoxas de um homem para enfrentar a solidão; além de obras do malasiano Osman Ali, do nigeriano Newton Aduaka e da palestina Leïla Sansour, integrantes da série *Dez Olhares de Cineastas sobre a Globalização*. O inglês Martin Jones é o vencedor do Urso de Berlim deste ano com *At Dawning*, que aborda as circunstâncias bizarras de um suicídio, enquanto o húngaro *Esó Után*, de Péter Mészáros, recebeu a Palma de Ouro ao contar a história de uma fuga e seu triste retorno. De mais rara veiculação, estão presentes 40 curtas de diretores latino-americanos.

Entre os nacionais, o carioca Flávio Frederico apresenta em *Ofusca* um triângulo amoroso sob quatro diferentes pontos de vista; o gaúcho Gustavo Spolidoro traz *Domingo*, filme sem cortes e considerado dos mais surpreendentes da mostra; e Philippe Barcinski, que ano passado exibiu seu elogiado *Palíndromo*, volta com *A Porta Aberta*. Zita Carvalhosa nota o alto nível da produção brasileira, mas é reticente quanto a uma idéia de identidade cultural: "A qualidade da narrativa dos curtas brasileiros é muito grande, mas eles são extremamente variados". Entre os filmes mais aguardados está *A Saga dos Guerreiros Caju e Castanha contra o Titanic*, de Walter Salles e Daniela Thomas, com os divertidos cantores de coco e embolada pernambucanos e sua luta contra as multinacionais do disco. E ainda *Morte*, de José Roberto Torero, no qual Paulo José e Laura Cardoso vivem dois velhinhos que preparam a própria morte em detalhes.

A grande novidade desta edição está na presença maciça das câmeras digitais nas produções brasileiras, que aproveitaram o baixo custo do equipamento e fizeram um número inédito de filmes. "A chegada deste equipamento mais leve e acessível abriu portas para muita gente produzir. Vamos discutir a qualidade deste novo filme", diz Zita Carvalhosa. "Praticamente tudo o que hoje chega do exterior é feito neste suporte e depois convertido para película." A nova tecnologia também estará presente na seção *Formação do Olhar*, na qual moradores da periferia de grandes cidades e grupos indígenas assistem a suas experiências gravadas em formato digital e as discutem.

13º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. De 22 a 31 deste mês, em diversas salas de SP. De 30/8 a 1/9, no Rio. De 2/9 a 4/9, em Santos. De 5/9 a 7/9, em Porto Alegre. Informações, tel. 0/11/3034-5538, www.kinoforum.org**

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR SÉRGIO AUGUSTO DE ANDRADE

CORAGEM VINDA DAS TREVAS

Em *O Príncipe*, história de um homem que retorna do exílio e não reconhece mais a própria cidade, Ugo Giorgetti reforça sua opção radical pelo risco

O Centro de São Paulo em cena do filme: escuridão e silêncio genuínos

Uma das maiores qualidades do cinema de Ugo Giorgetti é sua intransigente opção pelos extremos: num mundo que parece condenado a elogiar a nuance, Ugo Giorgetti sempre fez questão de insistir nas virtudes ligeiramente mais arriscadas de tudo que é radical. Com sua inabalável paixão pelo risco – e mesmo depois do sucesso de tantas comédias memoráveis –, Ugo Giorgetti resolveu parar de sorrir: alheio à manemolência suspeita de uma penumbra introvertida ou às ilusões de uma claridade sem força, *O Príncipe* é um filme apaixonado pelas trevas. Sua vocação é o abismo; sua natureza, a sombra. Sua coragem vem da escuridão.

Não é por acaso que a personagem de Ricardo Blat perscrute sistematicamente o horizonte, com razoável ansiedade, murmurando que "a luz desta cidade está se apagando"; que a de Elias Andreatto só reconheça um Brasil "secreto", "subterrâneo" e "escuro", ou até que a grande cena entre Eduardo Tornaghi e Bruna Lombardi se passe durante um *blackout*, pouco antes da leitura do magnífico parágrafo de *O Grande Gatsby* no qual Scott Fitzgerald descreve a "vasta obscuridade" das cidades que se estendem, sob a noite, pelas "escuras campinas da república". Quando Otávio Augusto declama os versos mais famosos do terceiro canto da *Divina Comédia*, arrastado numa cadeira de rodas pela praça dom José Gaspar, São Paulo parece subitamente mergulhada num negror ancestral, cuja desolação é observada pelo busto mudo de Dante Alighieri, impassível em sua majestade sobre os mendigos e o lixo. Tudo que é genuíno, em *O Príncipe*, está próximo da escuridão. Ou do silêncio.

A cultura, no filme, é um hobby mentiroso exibido às claras: um espetáculo discutido em academias de ginástica banhadas pelo sol ou festejado em coquetéis brilhantes onde tudo reflete um esplendor oco. Absolutamente fiel à ética de seu cinema, Ugo Giorgetti reserva a verdadeira cultura para visionários ou marginais. A única digressão que *O Príncipe* respeita é o delírio.

Eduardo Tornaghi, por isso, não representa nem uma época nem uma geração – representa um olhar. Enquanto todos falam muito, ele escuta e observa – e seu olhar é justamente o que torna o filme tão atual. A principal referência de *O Príncipe* nunca é o passado: como nos russos, em Proust ou em Pedro Nava, em Ugo Giorgetti a memória é um teatro – nunca uma fantasia.

É fácil explicar as sugestões do título com qualquer referência intelectualmente sofisticada, mas a verdade é que a sensibilidade clássica de Ugo Giorgetti nunca se dispôs com tanta coragem a acertar suas contas com o espetáculo barroco da devastação: seu príncipe é simplesmente alguém que não consegue reconhecer mais nada – nem sua cidade, nem seus amigos, nem sua memória. A cidade de Ugo Giorgetti é o espaço vazio de um príncipe sem reino – o único tipo de príncipe, aliás, que pode interessar a seu filme.

Por isso, quando sua personagem principal é classificada, a certa altura, como "uma promessa que não se cumpriu", fica claro que a definição é um pouco apressada.

Para Ugo Giorgetti, as únicas promessas que valem a pena talvez sejam justamente as que nunca se cumpriram.

O Príncipe, de Ugo Giorgetti. Com Eduardo Tornaghi, Bruna Lombardi, Otávio Augusto, Ricardo Blat. Estréia neste mês

FOTO DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**A Nova Lei** (*Minority Report*, EUA, 2002), 2h25. Suspense de ficção científica.	**Escorpião de Jade** (*The Course of Jade Scorpion*, Alemanha/EUA, 2001), 1h43. Comédia.	**Insônia** (*Insomnia*, EUA, 2002), 1h58. Suspense.	**Jalla! Jalla!** (Suécia, 2000), 1h28. Comédia dramática.	**30º Festival de Gramado – Cinema Brasileiro e Latino**, do dia 12 ao 17, Gramado, RS.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Steven Spielberg**, explorando um pouco mais o lado sombrio da ficção científica. Produção: 20th Century Fox e DreamWorks.	Direção: de **Woody Allen**, e isso já diz tudo – ainda que esse neurótico cineasta nova-iorquino não seja mais uma unanimidade de crítica. Produção: DreamWorks/Gravier/Perido/VCL Communications/Jack Rollins & Charles H. Joffe.	Direção: do inglês **Christopher Nolan**, revelado com *Amnesia*. Produção: Alcon Entertainment/Section Eight Ltd./Witt Thomas Productions.	Direção: do estreante (ele também assina o roteiro) libanês **Josef Fares**. Produção: Film i Väst/TV1000 AB/The Dramatic Institute/Memfis Film & Television.	Direção: cineastas brasileiros, como Eduardo Coutinho (do documentário *Edifício Master*) e Helvécio Ratton (*Uma Onda no Ar*), e latinos, como o mexicano Arturo Ripstein (*La Perdición de los Hombres*). Organização: Prefeitura de Gramado, RS.
ELENCO	**Tom Cruise** (*foto*), Max von Sydow, Steve Harris, Neal McDonough, Patrick Kilpatrick.	**Charlize Theron, Woody Allen** (*foto*), Helen Hunt, Dan Aykroyd.	**Al Pacino, Robin Williams** (*foto*), Hilary Swank, Maura Tierney.	Tuva Novotny, **Torkel Petersson, Fares Fares** (*foto*), Laleh Pourkarim.	Jean Pierre Noher (*Estrella del Sur*, Luis Nieto), Paulo José (*Poeta de Sete Faces*, Paulo Thiago), Ricardo Darín (*El Hijo de la Novia*, Juan José Campanella), Roberto Bomtempo (*Dois Perdidos numa Noite Suja*, José Joffily), entre outros.
ENREDO	Num futuro não muito distante, um esquadrão especial da polícia americana é capaz de ver crimes à frente do tempo e prender criminosos antes que eles os cometam. Tudo vai bem até que um dos chefes dessa polícia especial (Cruise) é acusado por um crime que ainda não cometeu. Baseado no livro de Philip K. Dick.	Um investigador de companhia de seguros (Allen) e sua autoritária supervisora (Hunt) são vítimas de um hipnotizador que começa a usá-los, sob efeito da hipnose, como agentes de seus furtos.	Um detetive de Los Angeles (Pacino) que sofre de insônia crônica é mandado a uma remota cidade do Alasca (onde, no verão, o sol nunca se põe) para investigar o assassinato de uma adolescente. Williams é o principal suspeito; e Swank, uma policial local.	Roro (Fares), que trabalha como guarda em um parque sueco, está prestes a se casar com uma amiga libanesa para que ela não seja deportada, mas seu verdadeiro amor é outra mulher.	Em **Edifício Master** (*foto*), o cotidiano dos moradores de um edifício de Copacabana; em *La Perdición de los Hombres*, duas mulheres lutam pelo cadáver de um homem que dividiram por toda a vida; em *Querido Estranho* (Ricardo Pinto e Silva), uma crise de relacionamentos eclode durante um encontro familiar.
POR QUE VER	Spielberg, que teceu doces sagas otimistas nos anos 80, continua a investigar as possibilidades menos róseas da idéia de progresso, guiado, desta vez, pela sensibilidade *noir* de Philip K. Dick (criador do mundo de *Blade Runner*).	Woody Allen continua explorando um de seus universos favoritos – a década de 40 não exatamente como ela era, mas como o cinema a imaginou.	Pela nova experiência de Nolan. Pode um cineasta independente, inglês e altamente individualista como ele desenvolver-se a contento dentro de um esquema hollywoodiano?	Por esta abordagem interessante de um drama típico do novo século – a comunidade internacional dos novos sem-casa, os sem-fronteira.	Pelo apanhado da produção nacional recente e pelos filmes latinos, que chegam pouco ao circuito brasileiro. Junto com o festival de Brasília, Gramado ainda é a principal mostra do ano no país.
PRESTE ATENÇÃO	No futuro imaginado por Spielberg. Com a ajuda de futurólogos profissionais, muito do que se vê na tela, por mais absurdo que pareça, é iminentemente real.	Nos não muito favoráveis ângulos de câmera que o renomado diretor escolheu para enquadrar Helen Hunt.	Na atuação de Al Pacino, uma das melhores de sua carreira recente, e na tensão quase palpável entre ele e o personagem de Robin Williams.	No roteiro, que trabalha com duas histórias contadas ao mesmo tempo e aparentemente com nada em comum entre si.	Na homenagem ao cineasta Roberto Farias (diretor de *Pra Frente, Brasil*) e na mostra especial de filmes gaúchos, atrações paralelas à competição de longas.
O QUE JÁ SE DISSE	"O filme é uma conquista impressionante. Cheio de ação, com boas doses de humor negro e, mais importante, capaz de levantar a pergunta: quanto de nossa liberdade estamos dispostos a sacrificar para nos sentirmos seguros?" (*Rolling Stone*)	"Essa comédia neo-*noir* deliberadamente ingênua e nostálgica funciona como elogio de um cinema americano que, aparentemente, não existe mais." (Pedro Butcher, **BRAVO!**)	"Dirigindo seu primeiro filme de orçamento alto em Hollywood, Christopher Nolan controla cada nuance emocional. O resultado é um suspense mais do que efetivo." (*San Francisco Chronicle*)	"*Jalla! Jalla!* não tenta convencer com pesados argumentos sociopolíticos, escolhendo um caminho mais leve e agradável para contar uma história que vai fazer você sair do cinema se sentindo bem." (*Jam! Movies*)	"Ao longo desses 30 anos, Gramado firmou-se como um dos mais importantes festivais do país. (...) Os longas de ficção deste ano são todos inéditos, o que torna a seleção mais quente." (Luiz Carlos Merten, em *O Estado de S.Paulo*)

TÍTULO	**Tempo de Recomeçar** (*Life as a House*, EUA, 2001), 2h05. Comédia dramática.	**Fora de Controle** (*Changing Lanes*, EUA, 2002), 1h39. Suspense dramático.	**Guerra nas Estrelas: Episódio 2 – Ataque dos Clones** (*Star Wars: Episode 2 – Attack of the Clones*, EUA, 2002), 2h23. Ficção científica.	**O Império do Besteirol Contra-Ataca** (*Jay and Silent Bob Strike Back*, EUA, 2001), 1h44. Comédia.	**Fomos Heróis** (*We Were Soldiers*, EUA, 2002), 2h18. Drama de guerra.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do produtor (*Rocky, um Lutador*) e diretor bissexto **Irwin Winkler**. Produção: Winkler Films.	Direção: do inglês **Roger Mitchell**, mais conhecido por sua retomada da comédia romântica (*Um Lugar Chamado Notting Hill*). Produção: Paramount Pictures/Scott Rudin Productions.	Direção: do mago **George Lucas**, que volta a atacar. Produção: Lucasfilm Ltd.	Direção: de **Kevin Smith** (*O Balconista, Procura-se Amy, Dogma*). Produção: Miramax Films/View Askew Productions.	Direção: do roteirista **Randall Wallace** (*Coração Valente, Pearl Harbour*), em seu segundo filme como diretor. Produção: Icon Entertainment International/The Wheelhouse.
ELENCO	**Kevin Kline, Hayden Christensen, Kristin Scott Thomas** (*foto*), Jena Malone.	**Ben Affleck** (*foto*), Samuel L. Jackson, Kim Staunton, Toni Collette.	**Natalie Portman, Hayden Christensen** (*foto*), Ewan McGregor, Samuel L. Jackson.	Jason Mewes, Kevin Smith, Ben Affleck, Jeff Anderson.	**Mel Gibson** (*foto*), Madeleine Stowe, Greg Kennear, Sam Elliot.
ENREDO	Um homem recém-diagnosticado com um tipo maligno de câncer (Kline) retoma a guarda de seu problemático filho adolescente (Christensen) para que, juntos, eles trabalhem na reforma de uma velha casa de praia.	Um jovem advogado ambicioso (Affleck) e um trabalhador em crise (Jackson) se envolvem em um pequeno – e aparentemente inconseqüente – acidente de carro que acabará alterando a vida de ambos.	Anakin Skywalker (Christensen) inicia romance proibido com Padme Amidala (Portman) enquanto, quase acidentalmente, um gigantesco exército republicano de clones é descoberto.	Sem conseguir lucrar com a inadvertida adaptação de seus quadrinhos para o cinema, Jay (Mewes) e Silent Bob (Smith) marcham para Hollywood dispostos a arruinar o filme.	A história da primeira grande batalha americana no Vietnã – a do vale de La Drang, onde 400 soldados americanos enfrentaram 2 mil soldados norte-vietnamitas.
POR QUE VER	Pelo bom drama humano, um gênero que, às vezes, parece à beira de extinção.	Pelo argumento, um drama urbano bem arquitetado e conduzido – que talvez lembre longinquamente *A Fogueira das Vaidades*, o livro de Tom Wolfe transformado em filme por Brian De Palma.	Mais um episódio da saga contemporânea mais popular do mundo – desta vez, ajudada pela evolução da tecnologia digital e por um roteiro um pouco melhor.	Para os admiradores incondicionais de Smith, não se trata de opção, mas de... bem, de dogma. Para os que não são, vale tentar descobrir por que diabos Smith tornou-se um cineasta cultuado.	Para conferir os muitos ângulos da atual safra de filmes de guerra. Agora, o Vietnã sofre uma revisão à luz da necessidade do intervencionismo americano parecer heróico.
PRESTE ATENÇÃO	Nos sempre sutis paralelos traçados entre a construção da casa e a reconstrução do relacionamento entre pai e filho.	Em Ben Affleck. Ele, finalmente, parece ter acontecido como ator.	Nos estonteantes efeitos especiais, é claro. Afinal, o que seria dessa saga sem eles?	Nas participações especiais – que incluem, entre outros, Alanis Morissette, Matt Damon e os diretores Wes Craven e Gus Van Sant.	No estilo de documentário em que o filme foi rodado, o que lhe confere características assustadoramente reais.
O QUE JÁ SE DISSE	"O previsível desenvolvimento da relação entre pai e filho é engenhosamente usado para revelar uma série de valores que ganharam forma depois do 11 de Setembro: a importância da família e da comunidade (...)." (*Los Angeles Times*)	"Atraente, convincente e delicadamente realista, *Fora de Controle* é um melodrama altamente agradável que parece ser ainda mais pesado do que na verdade é." (*Los Angeles Times*)	"(*O episódio*) está repleto de ação, com supervisual digital e uma atmosfera sombria que Lucas não explorava desde *O Império Contra-Ataca*." (*Rolling Stone*)	"Smith tenta nos presentear com um divertido *road movie*, cheio de pegadinhas, surpresas e mudanças de rumo, mas não parece conseguir deixá-lo tão solto e divertido quanto ele poderia ser." (*Salon*)	"Para um filme que pretende ser simples, e é, *Fomos Heróis* provoca uma série de reações complexas, que tanto frustram (pelo sentimentalismo exagerado) quanto impressionam (pelo realismo das cenas de combate) em igual proporção." (*Los Angeles Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

O fragmento brasileiro de Büchner

Matheus Nachtergaele em cena, no papel de Woyzeck: um dos personagens mais representativos do teatro moderno

FOTOS PEDRO GARRIDO/DIVULGAÇÃO

Dirigida por Cibele Forjaz, estréia neste mês a peça *Woyzeck, o Brasileiro*, baseada na obra de Georg Büchner, o fundamental autor alemão

Por Mauro Trindade

Nascido numa pequena cidade alemã e morto com apenas 24 anos, o escritor e médico alemão Georg Büchner (1813-1837) tinha tudo para ter relegada sua biografia a pouco mais do que uma nota de rodapé na história. Apaixonou-se pela filha de um pastor e viveu um romance proibido, enquanto participava de grupos revolucionários que chegaram a criar uma sociedade de direitos humanos. Mas é um dos grandes credores do teatro contemporâneo, com uma obra pequena, mas fundamental, antecipando tendências e movimentos que viriam a ser consagrados nos séculos seguintes e pela criação de um personagem dos mais representativos do homem moderno, Woyzeck. É esse personagem, transposto e adaptado para o contexto brasileiro, que estréia, no dia 15 deste mês, no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro. Batizada de *Woyzeck, o Brasileiro*, a montagem é o resultado de uma transposição feita pela diretora Cibele Forjaz, o escritor Fernando Bonassi e o ator Matheus Nachtergaele, que interpreta o papel-título. A história do homem simplório e humilhado pela mulher e pelos seus superiores tem no seu elenco Marcélia Cartaxo, o Grupo Piolim, de João Pessoa, e atores de São Paulo e do Rio de Janeiro.

O quartel, cenário da peça original, foi transformado em uma olaria, no Brasil. As modificações se explicam pela extrema liberdade que as peças de Büchner conferem ao encenador. Inacabada, *Woyzeck* esperou um século para ser encenada. O enredo, baseado numa história real, emula em brevidade com a vida de seu criador: um homem infeliz, humilhado por tudo e por todos, mata a mulher adúltera e comete suicídio. Anos depois da morte do dramaturgo, a peça sofreu censura de seu irmão na primeira edição e teve partes inteiras destruídas por um editor desastrado, que tentou limpar os originais com soda cáustica. O argumento mínimo que restou intriga e desafia atores, músicos e diretores de todo o mundo.

"Não há uma progressão aristotélica em *Woyzeck*. Até hoje não sabemos qual é a ordem das cenas e todas as edições que foram lançadas diferem umas das outras. Assim, cada cena passa a existir por si só. São como pequenos tijolos amontoados que, por superposição, formam a parede chamada *Woyzeck*. Não há um fio narrativo, as cenas não se ligam no tempo e no espaço, mas por acumulação, o que o crítico Anatol Rosenfeld chamou de 'drama de farrapos'. Parece que a peça pede para ser completada, e o encenador escolhe tudo nela. É uma obra aberta, um enigma literário e teatral lançado pelos tempos e uma peça contemporânea no que fala e como fala", diz Cibele.

Cem anos depois de escrito, *Woyzeck* passou a ser encarado como precursor de vários movimentos artísticos, do Surrealismo ao Realismo socialista e ao Expressionismo, símbolo existencialista e obra-prima do niilismo. A diretora lembra que nesta peça aparece o primeiro protagonista proletário da história do teatro: "O que é teatro contemporâneo começa ali. O "mundo sem Deus" de Nietzsche começa ali. Há ainda um existencialismo tão exacerbado que chega a ponto de virar patologia. E Büchner, como médico, também antecipou o cientificismo. A sociedade condiciona o personagem, obrigado por um comando interno ou externo a cometer o assassinato. Juntam-se duas vertentes, a social e a existencial, num mesmo texto. *Woyzeck* é o *Hamlet* alemão".

Cibele Forjaz tem uma longa e antiga relação profissional com a obra do dramaturgo. "Foram dois colegas da faculdade de teatro que me disseram que eu tinha de lê-lo. E acabei montando duas de suas três peças", diz. Em 1987, *Leonce e Lena*, após dois anos de pesquisas e discussões sobre o autor. Em 1991, foi a vez de *Woyzeck*, com 60 jovens atores vindos do grupo Oficina. Nessa primeira montagem, Cibele Forjaz optou por valorizar os aspectos sociais de *Woyzeck*, um homem esmagado pelo trabalho e humilhado por seus superiores hierárquicos. "Mas eu queria me aprofundar no personagem. Sentia que ele poderia dizer mais. Então reencontrei o Matheus, que tinha feito o soldado Andres na primeira produção", afirma. Matheus Nachtergaele vê parentesco entre *Woyzeck* e *O Livro de Jó* — peça encenada em São Paulo pelo Teatro da Vertigem, com dramaturgia de Luís Fernando de Abreu e direção de Antonio Araújo. "Como em *Jó*, há um ques-

Abaixo, o escritor Fernando Bonassi e a diretora Cibele Forjaz: adaptação de uma peça que, fragmentada, "pede para ser completada". Na página oposta, Matheus Nachtergaele em outra cena

Onde e Quando

Woyzeck, o Brasileiro, adaptado do texto de Georg Büchner pela diretora Cibele Forjaz, pelo escritor Fernando Bonassi e pelo ator Matheus Nachtergaele. Com Matheus Nachtergaele, Marcélia Cartaxo, Soia Lira, Nanego Lira, Everaldo Pontes, Servílio de Holanda, entre outros. Teatro Casa Grande (av. Afrânio de Melo Franco, 290, Leblon, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2239-4046). Quinta a sábado, às 21h, e domingo, às 19h. R$ 10 a R$ 30. Estréia no dia 15

Abaixo, os personagens no cenário da olaria e Marcélia Cartaxo no papel de Maria, a mulher adúltera de Woyzeck

tionamento profundo da existência humana, da ordem das coisas e da hierarquia. Talvez Woyzeck seja o primeiro personagem a perguntar no teatro se é possível ser feliz sendo subalterno", diz o ator, que também está produzindo a peça. Ele afirma que a idéia de transpor a ação de um quartel do Exército para uma olaria nasceu de uma viagem que fez à Amazônia, durante as filmagens de *Eclipse Solar*. "Lá no meio do mato encontrei uma olaria e vi que ela era igualzinha às que eu conhecia no interior de São Paulo e do Rio de Janeiro. E o barro serviria muito bem para uma metáfora sobre a origem e a vida dos homens."

Para completar as grandes brechas deixadas pela peça de Büchner, Cibele Forjaz encomendou da tradutora Christine Höhrig uma versão em português fidedigna dos escombros que restaram do texto original, mas sem acréscimos de qualquer espécie. "A partir daí os atores passaram a improvisar sobre o que esses fragmentos poderiam vir a ser. Mais do que apresentar a peça, era preciso terminá-la", diz Fernando Bonassi, que selecionou as improvisações mais apropriadas e criou o esqueleto deste *Woyzeck, o Brasileiro*. "Ele é brasileiro, mas não há um lugar específico identificado pela montagem. Por isso mesmo a peça se passa dentro de uma olaria, que pode ser em qualquer lugar. Mas há uma brasilidade no próprio elenco, formado por gente de todo o país. É um microcosmo do Brasil. E ele também é brasileiro, porque é difícil não falar do aqui e agora quando se monta uma peça como esta", diz Cibele Forjaz, que evitou recursos fáceis como a regionalização dos personagens. Matheus diz que todos falam com seus próprios sotaques: "Pode parecer para o público até um pouco mais nordestino, uma vez que metade do elenco é de lá. Mas eu sou paulista e falo do meu jeito, como os meninos do Rio de Janeiro vão falar com o sotaque deles". Outros sinais de brasilidade podem ser vistos entre os elementos de cena, como utensílios de casa e do trabalho.

Fernando Bonassi diz que a representação de *Woyzeck* hoje é muito diferente do que seria há 20 ou 30 anos. "Há dois eixos claros na peça. A política é o primeiro, com um personagem operário. E o outro é a moral, com o crime passional. Büchner teve o cuidado ou o achado de escrever esta história manipulável. Se nós a fizéssemos em 1967, seria bem mais política. Hoje a carga ideológica é outra, mas a insanidade e a violência são atuais. A cada instante histórico nos servimos da peça de uma determinada maneira. Daqui a dez anos ela será algo muito diferente e, possivelmente, bem mais ideológica", diz o *dramaturg*.

NOTAS

A festa do internacional-popular

Belo Horizonte promove neste mês a 6ª edição do FIT Palco & Rua, investindo em espetáculos que fundem dança, música, teatro e circo. Por Marici Salomão

O tradicional Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte, que acontece do dia 15 ao 25, chega neste ano à sua 6ª edição com a participação de 18 grupos – nove estrangeiros, cinco brasileiros e quatro grupos locais divididos em 12 espetáculos de palco e seis de rua, totalizando 86 apresentações. Seguindo as edições anteriores, que foram acompanhadas por cerca de 100 mil pessoas cada uma, a tônica será dada por espetáculos que fundem dança, música, circo e teatro sem, contudo, abrir mão da dramaturgia mais tradicional e do experimentalismo. O resultado é um festival que, realizado bienalmente, sempre soube aliar sofisticação com manifestações populares.

Os principais destaques internacionais vêm da Holanda e Espanha, com espetáculos que aliam técnicas circenses à música ao vivo, dança e pantomima. A companhia holandesa Close-Act participa da abertura do dia 15 com *Malaya*, espetáculo de rua de grandes dimensões, que conta a trajetória mítica de deuses e homens por meio de atores-acrobatas que fazem vôos rasantes sobre o público, fogos de artifício e efeitos de luz, cordas e pernas de pau, além de muita música ao vivo. A peça, que será apresentada na praça da Estação, às 21h15, será precedida – ao gosto da tradição itinerante – de um cortejo de rua acompanhado do som de blocos de percussão mineiros.

Da Espanha, chegam dois espetáculos para palco: *Madame et Monsieur* (Teatro Dom Silvério, do dia 21 ao 24), com a companhia Leandre-Claire, de Barcelona, e *Rock-Clown* (Teatro Sesiminas, do dia 16 ao 19), do Producciones Yllana, de Madri. No primeiro caso, uma história de amor entre dois *homeless*, inspirada pelo cinema mudo, técnicas clownescas e de dança. A companhia é formada pela bailarina parisiense Claire Ducreux e o palhaço catalão Leandre Ribeira, que acabaram criando um gênero peculiar de teatro, misturando humor e ternura. *Rock-Clown*, que já foi apresentado para um público de 600 mil pessoas em 28 países, segue na linha de um teatro energético e transgressor, com quatro "musicômicos" fundindo ao rock as técnicas do palhaço e eletrizando a platéia com humor grotesco e o alto som de guitarras.

O experimentalismo estará presente com o grupo Akhe – The Russian Theatre of Engineering , fundado em 1989, que traz a peça *White Cabin* (Teatro Klauss Viana, do dia 17 ao 19), com uma técnica que se origina nas artes plásticas, na fotografia, na literatura, no circo e no cinema. Da França vem o espetáculo gestual *Aux Pieds de la Lettre* (Teatro Alterosa, do dia 20 ao 23) e da Argentina, *Gala* (Palácio das Artes, do dia 21 ao 24). A rua será o lugar de honra das performances clownescas *Dirty Fred* (EUA), *Jurujujaja: El Desastre Continua* (Argentina) e *Femina* (Polônia).

O contraponto a tanta gestualidade é oferecido pelos espetáculos dos grupos brasileiros, com montagens como as da Cia. dos Atores (Rio de Janeiro) e da Cia. Luna Lunera (Belo Horizonte), que levam ao festival a dramaturgia de Nelson Rodrigues em *Meu Destino É Pecar* e *Perdoa-me por me Traíres*, respectivamente. O grupo Cemitério de Automóveis (São Paulo), liderado pelo dramaturgo e ator Mario Bortolotto, apresenta *Nossa Vida Não Vale um Chevrolet*, e o grupo Trama de Teatro (Belo Horizonte) rende homenagem ao escritor João do Rio com o espetáculo *O Homem da Cabeça de Papelão*, em adaptação de João das Neves. A absorção das atrações circenses prossegue nos espetáculos *Deadly*, da Cia. Circo Mínimo, de São Paulo; *Sem Lugar*, com dez bailarinos da Cia. 1º Ato; *A Sua Melhor Companhia*, da Cia. do Público (RJ) e *Urucubaca*, da Cia. SeráQuê, de Belo Horizonte. Rua e dramaturgia clássica encontram expressão na montagem do célebre *O Pagador de Promessas*, texto de Dias Gomes, pela Cia. Depósito de Teatro, de Porto Alegre.

Acima, Leandre Ribeira e Claire Ducreux em *Madame et Monsieur*, da companhia catalã Leandre-Claire, e, à esq., cena de *Deadly*, da Cia. Circo Mínimo, de São Paulo, com Rodrigo Matheus e Erica Stoppel. Na página oposta, *Malaya*, grande espetáculo holandês de rua que abre a programação

FOTOS GILSON CAMARGO/DIVULGAÇÃO / EVA MORA/DIVULGAÇÃO

FOTO HESTHER MELIEF/DIVULGAÇÃO

Orçado em R$ 2 milhões, devido à participação de grupos estrangeiros o FIT-BH 2002 passou por turbulências antes de ter sua programação fechada, em razão da alta do dólar e do aumento de tarifas de serviços. "Para que o festival aconteça, somos obrigados a nos adequar constantemente", diz o diretor-geral do festival, Carlos Rocha. "Em edições anteriores, como a de 1996, tivemos 31 grupos participantes, com mais de 20 companhias estrangeiras." Em comparação com a edição deste ano, uma queda de cerca de 50%. Em queda, também, o número de grupos fazendo teatro de rua. "Este ano, temos apenas seis espetáculos para a rua, enquanto 12 se destinam ao palco", afirma Rocha. Para refletir sobre a diminuição de produções do gênero, por meio de encontros entre artistas e produtores de cultura, o FIT criou um evento especial, o BH-FIT/Rua, que também exibirá uma mostra com nove micropeças criadas por grupos convidados de Belo Horizonte. "Na próxima edição, esperamos retomar a filosofia do FIT-BH, com um mesmo número de espetáculos para o palco e para a rua."

A expectativa de participação do público, no entanto, não aponta para uma diminuição. Ao contrário, na edição passada, em 2000, somente na abertura do evento foi estimada a presença de 20 mil pessoas, e a coordenação acredita que esse número pode subir neste ano, com a apresentação do portentoso *Malaya*. Também é esperado um grande público no Ponto de Encontro Estação em Movimento, um conglomerado de bares e restaurantes, barracas de quitutes e palcos para shows, espalhados por 2 mil metros quadrados ao ar livre e freqüentado por uma média de 4,2 mil pessoas a cada noite de festival. E some-se isso ao fato de a cidade vizinha a Belo Horizonte, Vespasiano, ter sido incluída no itinerário do FIT, com apresentações de dois espetáculos: *Jurujujaja* (dia 18) e *O Homem da Cabeça de Papelão* (dia 24).

"A filosofia do FIT-BH será sempre essa: fazer a incorporação absoluta de linguagens, do teatro antropológico ou multimídia às formas mais convencionais ou clássicas de representação. Quem escolhe o que gosta de ver é o público", diz Carlos Rocha.

Onde e Quando

6º Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte – De 15 a 25 de agosto, em nove regiões administrativas da cidade (29 praças e parques e sete teatros) e em Vespasiano. Os ingressos variam de gratuitos a R$ 10, se forem comprados antes do dia 10. Também há pacotes promocionais que estão sendo vendidos com antecedência. Mais informações sobre a programação podem ser obtidas no site www.pbh.gov.br/cultura/fitbh ou pelos telefones 0++/31/3224-4546 e 0++/31/3277-4302. Patrocínio: Itaú-Bemge e Telemar

Um solo para Violla

Coreógrafo e bailarino retoma histórica parceria com Naum Alves de Souza e apresenta em São Paulo *Doze Movimentos para um Homem Só*

Acima, J. C. Violla em cena do novo espetáculo: panorama na pesquisa coreográfica paulista

Depois de ter sido um dos protagonistas da revolução coreográfica de São Paulo no fim dos anos 70, ter experimentado o teatro-dança, as coreografias populares e a dança de salão, o bailarino, ator e coreógrafo J. C. Violla, ausente do palco desde 1997, está de volta. Aos 55 anos, retoma a produtiva parceria com o diretor Naum Alves de Souza e apresenta o seu primeiro espetáculo-solo em 25 anos de carreira, *Doze Movimentos para um Homem Só*. No espetáculo, composto por uma dúzia de curtas peças inéditas, Violla mostra suas próprias coreografias, além de apresentar um panorama da pesquisa coreográfica em São Paulo, mesclando experiências de nomes mais conhecidos, como Célia Gouvêa e o próprio Naum, com jovens como Adriana Grecchi (do Grupo Nova Dança), Jorge Garcia (do Balé da Cidade de São Paulo), Miriam Druwe (que já foi do Cisne Negro) e Roberto Ramos, além do argentino Miguel Angel Zotto. Na trilha, também bem eclética, um pouco de música grega, caribenha, tango, techno, jazz, swing, Bebel Gilberto e Tom Jobim. "Como eu sempre costumo coreografar para os outros, acho que chegou a hora de outros criarem para mim", diz Violla. "Além disso, percebo que de alguma forma as criações dos jovens de São Paulo têm uma identificação com pesquisas minhas de outros tempos, inclusive com a improvisação. No fim, o espetáculo mistura tendências diferentes, servindo como um teste para a minha maturidade como coreógrafo e bailarino." Juntos, Violla e Naum já foram responsáveis por espetáculos memoráveis, como *Valsa para Vinte Veias* e *Nijinsky*. Os dois se conheceram em 1975, durante os preparativos do show *Falso Brilhante*, de Elis Regina, e a partir daí sempre mantiveram a parceria, com muitas das suas obras apresentadas no lendário Teatro Galpão, palco de experimentações nos anos 70.

As apresentações acontecem de 1º de agosto a 1º de setembro no Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3256-2281). Sexta e sábado, às 21h; domingo, às 19h. Ingressos de R$ 15 e R$ 30. – ADRIANA PAVLOVA

Um mestre italiano no Brasil

Livro registra as atividades do encenador Ruggero Jacobbi no teatro, na ópera, no cinema, na televisão e em escolas de arte do país

O livro *Ruggero Jacobbi*, de Berenice Raulino (Editora Perspectiva, 306 págs, R$ 30), contribui bastante para o balanço do legado dos encenadores italianos chamados a São Paulo no auge do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), nos anos 40. Se nem sempre Jacobbi esteve afinado com o comando do TBC, sobretudo por projetos experimentais, influenciou talentos hoje conhecidos. Em linguagem afetiva e precisa, a autora inicia sua obra com um retrospecto das estéticas teatrais do século 20 que introduziram na cena brasileira o debate entre o *espetáculo absoluto*, ou seja, emancipado do texto, e o *condicionado*, que o privilegia. Partidário do primeiro, esse veneziano refinado fez, de 1944 a 1960, teatro, ópera, cinema e televisão. Lecionou, em São Paulo, na Escola de Arte Dramática (EAD), no Centro de Estudos Cinematográficos, no Conservatório Dramático e Musical e, em Porto Alegre, fundou o Curso de Estudos Teatrais da Universidade do Rio Grande do Sul. De volta à Itália, e até sua morte em 1981, além de continuar sua carreira no teatro, tornou-se catedrático de Literatura Brasileira, em Roma, tradutor da poesia de Jorge de Lima e autor de *Teatro in Brasile*.

Uma trajetória marcante que Berenice Raulino analisa nesse ensaio que também homenageia os demais encenadores e cenógrafos italianos da época: Adolfo Celli, Flamínio Bollini, Luciano Salce e – os que aqui ficaram – Alberto D'Aversa, Aldo Calvo e *il maestro* Gianni Ratto, que continua na ativa. – JEFFERSON DEL RIOS

Acima, capa da edição: parte da história do Teatro Brasileiro de Comédia

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR ANGELA LEITE LOPES

A PASSAGEM DAS HORAS

Montagem de Naum Alves de Souza de *Longa Jornada de um Dia Noite Adentro* enfatiza a ação opressiva e sombria do tempo

O teatro pode ser visto como uma longa jornada na qual o tempo se coloca sempre como indagação. Demora-se muito a compreender o que Aristóteles queria dizer com suas famosas três unidades: de lugar, de ação e, sobretudo, de tempo. Boa parte da dramaturgia ocidental foi escrita nesse diálogo com o autor da *Poética*, procurando segui-lo ou com ele romper. *Longa Jornada de um Dia Noite Adentro*, obra autobiográfica do autor norte-americano Eugene O'Neill – Prêmio Nobel em 1936 –, é uma bela incursão na experiência de construir um drama seguindo à risca essa regra das três unidades. Na sala de sua casa de veraneio, a família Tyrone se apresenta diante de nós em seus afazeres mais cotidianos, para logo evoluir num crescendo de conflito e de emoção. Dividida em quatro atos, são as horas que vão pontuando a estrutura dramática da peça e desencadeando seus acontecimentos: o Ato 1 começa às 8h30; o 2 se dá entre 12h45 e 13h15; o 3, às 18h30; e o 4, à meia-noite.

No espetáculo encenado por Naum Alves de Souza no Teatro 1 do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, as horas são projetadas numa tela fina que recobre o segundo andar da casa dos Tyrone, velando um pouco tudo o que ali, de sombrio aliás, se passa. De fato, é lá que se verá Mary, a mãe, perambular sob o efeito da morfina, de volta ao vício por não suportar a revelação iminente de que seu filho mais novo, Edmund, está tuberculoso.

Com essa projeção, a direção reitera duplamente a ação do tempo: o passar das horas e a presença física, palpável, do nevoeiro que, de tão perturbador lá fora, acaba invadindo o interior da casa. A tela dá a impressão de teto baixo, de ambiente opressivo, denso e carregado que a sala de estar vai adquirindo à medida que os conflitos entre seus habitantes vão se acirrando noite adentro. James, o pai, velho ator que não soube explorar plenamente seu talento e afoga seus ressentimentos no uísque, e Jamie, o filho mais velho, que leva, à custa da família, uma vida de bebedeiras e dissipação, vão ajudando a tecer a trama de culpas e desculpas que eles criam entre si diante da perspectiva do vício e da doença.

A afirmação de Naum Alves de Souza, no programa do espetáculo, de que a peça de O'Neill tem sido seu livro de cabeceira ao longo dos anos, vem confirmar o gosto do encenador pelas obras ligadas à memória. Basta lembrar das peças de sua autoria, como *No Natal a Gente Vem te Buscar* e *Aurora da Minha Vida*, por ele mesmo encenadas e que pontuaram, nos anos 80, uma nova vertente da nossa dramaturgia. Sua montagem de *Longa Jornada de um Dia Noite Adentro* revela de fato essa, por assim dizer, intimidade com a peça e o universo temático. Talvez por isso seu cuidado especial com a evolução de cada ator em seu personagem, que é o que o espetáculo tem de mais comovente. O elenco é de um equilíbrio admirável: Flávia Guedes na criada Cathleen, alegre e cheia de vida; Marco Antônio Pâmio no frágil Edmund; Genézio de Barros no debochado Jamie. Mas os destaques ficam para Sérgio Britto, como o ranzinza, mas sempre apaixonado James, e Cleyde Yáconis, como a diáfana Mary Tyrone transitando entre indiferença e loucura. Só resta evocar mais uma vez o tempo, por nos dar a oportunidade de assistir, em suas interpretações, à própria memória afetiva do nosso teatro.

FOTO EDUARDO PEREIRA/DIVULGAÇÃO

Acima, Cleyde Yáconis (Mary) e Sérgio Britto (James) em cena: notável equilíbrio do elenco

Longa Jornada de um Dia Noite Adentro, de Eugene O'Neill. Direção de Naum Alves de Souza, com Cleyde Yáconis, Sérgio Britto, Genézio de Barros, Marco Antônio Pâmio e Flávia Guedes. Teatro 1 do CCBB-RJ (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De quarta a domingo, às 19h. R$ 10. Até o dia 22 de setembro

EM CENA	**Hamlet**, de William Shakespeare. Direção de Francisco Medeiros. Com **Hélio Cicero, Marcos Domingos** (*foto*), André Custódio, André Frateschi, Gustavo Machado, Selma Egrey, entre outros.	**Romeu e Julieta**, de William Shakespeare. Direção de William Pereira. Com o Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi: **Eduardo Reyes**, **Ana Fuser** (*foto*), André Corrêa, entre outros.	**Auto da Paixão e da Alegria**, de Luís Alberto de Abreu. Direção de Ednaldo Freire. Com a Fraternal Cia. de Arte e Malas Artes: Aiman Hammoud, Edgar Campos, Mirtes Nogueira, Luti Angelli.	**1º Circuito Centro da Terra de Artes Cênicas.** Curadoria de Renato Cohen e Ricardo Karman. Espetáculos de 12 grupos de diversas partes do Brasil.	**Pólvora e Poesia**, de Alcides Nogueira. Direção de Marcio Aurelio. Com **João Vitti**, **Leopoldo Pacheco** (*foto*) e Fernando Esteves.
O ESPETÁCULO	O príncipe dinamarquês Hamlet procura vingar a morte do pai. Há problemas até que consiga o intento, sobretudo dúvidas. Nessa célebre peça de intrigas, assassinatos e revolta, há o equilíbrio genial entre instinto e metafísica por um artista que se confunde com o filósofo.	Enredo imortal sobre adolescentes tomados de um amor impossível dada a inimizade de suas famílias. O que os une está acima das conveniências dos brasões e das autoridades. Um sentimento puro, idealizado, pré-freudiano, que revela o alto preço dos condicionamentos culturais e de classe.	Quatro saltimbancos reconstituem passagens da vida de Cristo. Um deles, no entanto, é um imaginoso paraibano que toma a liberdade de colocar a sagrada família no Ceará e na Bahia.	Os grupos Cia. de Dança Burra e Experimento I (B.Horizonte); **Teatro da Passagem** (Rio; *foto*); Boa Companhia e Lume (Campinas); Cia. Senhas de Teatro (Curitiba); Imbuaça (Aracaju); Stravaganza (Porto Alegre); Cordex e Neo Tao (Campinas); Corpos Informáticos (Brasília); e Otávio Donasci (S.Paulo).	A cumplicidade literária e o romance explosivo entre os poetas franceses Arthur Rimbaud, provinciano insolente, desconhecido e genial, e Paul Verlaine, burguês, casado e de prestígio literário estabelecido.
ONDE E QUANDO	Teatro Popular do Sesi (av. Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3146-7405). De 9/8 a 1º/12. De 5ª a dom., às 20h. Grátis (retirar ingresso com uma hora de antecedência).	Teatro Popular do Sesi (av. Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3146-7405). De 16/8 a 1º/12. Sáb. e dom., às 15h. Grátis (retirar ingresso com uma hora de antecedência).	Teatro Paulo Eiró (av. Adolfo Pinheiro, 765, Alto da Boa Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5546-0449). Até 29/9. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	Teatro do Centro da Terra (rua Piracuama, 19, Sumaré, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3675-1595). De 17/8 a 1º/12. Mais informações: www.centrodaterra.com.br.	Tusp – Teatro da Universidade de São Paulo (rua Maria Antônia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/325-5538). Até setembro. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.
POR QUE IR	A peça (integrada ao imaginário coletivo, que absorveu frases como "ser, ou não ser, eis a questão" e "o resto é silêncio") é um desafio espetacular para jovens intérpretes e mesmo para os talentos comprovados de Hélio Cicero e Selma Egrey.	De um romantismo quase exagerado, o texto exalta os melhores impulsos da juventude em contraste com a intolerância das velhas estruturas sociais.	O grupo tem um repertório de coloridos e divertidos espetáculos baseado em lendas e autos populares do Nordeste e da Europa que resultaram nas encenações *Iepe*, *Till Eulenspiegel* e *Nau dos Loucos*.	Pelo esforço da criação de um circuito nacional de arte cênica experimental com novas linguagens para o palco, como dança, fotografia, vídeo, música.	É um caso exemplar de artistas de vulto que se transformam em personagens dramáticos ao praticarem na vida real as transgressões antes só literárias. Verlaine tinha muito a perder, mas atirou-se ao imponderável com Rimbaud.
PRESTE ATENÇÃO	No estudo sobre a traição e a moralidade que a obra contém. Um mecanismo dramático todo construído de avanços e recuos entre os adversários, o que exige ritmo exato de representação. Não é fácil.	Em Mercutio, o amigo de Romeu, um dos mais consistentes personagens shakespearianos, símbolo da lealdade. No elenco de novatos, o experiente Paulo Goya, que passou pelo Teatro Oficina e, em Paris, foi ator de *Calderón*, de Victor Garcia.	Na hábil junção de temas religiosos e profanos para mostrar como a história oficial e as liturgias das igrejas são traduzidas em epopéia popular graças aos festejos de rua e à literatura oral.	Nas mudanças da cena contemporânea que, sem abdicar da presença física e da palavra do ator, busca ampliar essa ação por meio de recursos multimídia e da linguagem corporal.	Em como o dramaturgo Alcides Nogueira evita o apelo fácil de mais um escândalo homossexual para mostrar dilemas de pessoas que, ao mesmo tempo, produziam uma parte da melhor poesia do século 19. São rupturas difíceis, mas criadoras.
PARA DESFRUTAR	*Macbeth*, outra tragédia de Shakespeare, com direção de Robert McCrea, fica no Teatro Cultura Inglesa de Pinheiros (rua Dep. Lacerda Franco, 333, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3814-0100) de 16/8 a 15/9. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 e R$ 25.	Na galeria do mesmo local (tel. 0++/11/3284-3639), *O Olhar Viajante de Pierre Fatumbi Verger*, mostra de fotografias e objetos do notável antropólogo francês que, ao adotar o Brasil, mergulhou a fundo na cultura afro-baiana. Até dia 18.	O *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, outro paraibano imaginoso na maior obra picaresca da literatura brasileira. Ariano traz até mesmo o lendário rei dom Sebastião, de Portugal. É, literalmente, maravilhoso.	Debates, oficinas e mesas-redondas sobre o tema conduzidos pelos grupos convidados. Programação extensa com artistas e professores universitários. No mesmo local.	*Rimbaud*, de Elias Andreato, com direção de Ariel Borghi, é outro espetáculo que trata da vida e obra do poeta francês. Até o dia 14/9 no TBC (tel. 0++/11/3115-4622). Com Paula Tonolli e Ariel Borghi. De 5ª a sáb., às 19h30. R$ 10.

EM CENA	**Mãe Coragem e Seus Filhos**, de Bertolt Brecht. Direção de Sérgio Ferrara. Com Maria Alice Vergueiro, José Rubens Chachá, Luciano Chirolli, Rubens Caribé, Márcia Martins, entre outros.	**A Vida Como Ela É**, de Nelson Rodrigues. Direção de Luiz Arthur Nunes. Com o Núcleo Carioca de Teatro: Maria Esmeralda Forte, Ivo Fernandes, Nara Keiserman, Francisco de Figueiredo, entre outros.	**Auto dos Bons Tratos**. Texto e direção de Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho. Com a Cia. do Latão: Cátia Pires, Emerson Rossini, Heitor Goldflus, Helena Albergaria, entre outros.	**Major Bárbara**, de Bernard Shaw. Direção de Eduardo Tolentino. Com o Grupo Tapa: José Carlos Machado, Clara Carvalho, Brian Penido, Lilian Blanc, entre outros.	**Santagustin**, nova obra do Grupo Corpo, de Minas Gerais. Coreografia de Rodrigo Pederneiras, música de Tom Zé e Gilberto de Assis. E **Parabelo** (*foto*), de 1997, também de Pederneiras.
O ESPETÁCULO	Na retaguarda de um conflito militar, os negócios sempre continuam apesar das vítimas, ou graças a elas. Tomando como pretexto a Guerra dos 30 Anos (1618-1648) que assolou a Europa, Brecht criou uma parábola implacável sobre a prevalência do lucro sobre os princípios humanistas.	Dramatização das crônicas do dramaturgo e jornalista para o jornal *Última Hora*, em que se eleva o melodramático quase ao delírio. Se fosse um autor menor, cairia no ridículo. Mas é Nelson Rodrigues.	O período das Capitanias Hereditárias durante a colonização portuguesa no país. O grupo anuncia que a intenção é menos uma representação histórica do que um retrato simbólico da formação da personalidade autoritária no Brasil.	Um negociante de armas e os dilemas morais de sua família. Enquanto os parentes se debatem entre o sentimento de culpa social e a tentação do oportunismo, ele é o capitalista convicto de seus princípios e negócios.	O destaque é *Santagustin*, que se baseia na trilha criada especialmente por Tom Zé e Gilberto de Assis para formar um conjunto que tem o amor como tema. O nome, uma corruptela à mineira de Santo Agostinho, é uma homenagem ao filósofo, que serviu de referência para Tom Zé na criação da música.
ONDE E QUANDO	TBC – Teatro Brasileiro de Comédia (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622). Até 1º/9. 5ª, às 21h; 6ª, às 21h30; sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10 a R$ 30.	Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2232-8701). Até 1º/9. 5ª, 6ª e dom., às 19h30; sáb., às 21h. R$ 10.	Teatro Cacilda Becker (rua Tito, 295, Lapa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3864-4513). Até 1º/9. 6ª e sábado, às 21h; domingo, às 19h. R$ 10.	Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/251-5122). De 2/8 a 29/9. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	São Paulo (Teatro Alfa: tel. 0++/11/5693-4000). De 14 a 18 e de 20 a 23. De 3ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 40 a R$ 70. Belo Horizonte (Palácio das Artes: tel. 0++/31/3237-7213). De 29 a 30, às 21h; 1º/9, às 19h. R$ 40.
POR QUE IR	Brecht (1898-1956) foi um pacifista cético que, como dizia, viveu em tempos sem paz. Do seu ceticismo resultaram peças definitivas sobre os limites da liberdade e dos sentimentos elevados diante do dinheiro. Esta é uma delas.	O espetáculo é uma remontagem fiel da bem-sucedida primeira versão, de 1991. Tem força para elevar à condição de bom teatro uma parte menos forte dos escritos do autor.	A Cia. do Latão tem um projeto de teatro político e ideológico baseado em fatos econômicos e sociológicos tratados com linguagem crítica. O objetivo é rever as estruturas profundas e iniciais da sociedade nacional e seus efeitos na atualidade.	É uma peça extraordinária em termos de enredo e de idéias. Entre idas e vindas de ricos e miseráveis, Shaw traduz em arte o que o sociólogo Max Weber disse sobre a acumulação da riqueza. Um momento brilhante do Grupo Tapa.	O grupo, em seus 27 anos, nunca deixou de surpreender. Na nova coreografia, em que não se deixa levar pela obviedade, há um curioso jogo com o lado mais pop da paixão, numa assumida brincadeira com os clichês e com o lado kitsch do amor.
PRESTE ATENÇÃO	Em como o dramaturgo conhece o avesso nada glorioso da história da Europa – essa "torre do orgulho" segundo a historiadora inglesa Barbara Tuchman – e se apropria dela. Não lhe importa o rigor dos fatos, mas como as pessoas reagem a eles.	Em como, 50 anos depois de produzidas às pressas para o jornal, essas crônicas mantêm um fio dramático envolvente na imbatível fluidez da linguagem coloquial de Nelson.	Na "dramaturgia em processo" da Cia. do Latão. A opção por textos nascidos de estudos históricos e teóricos revela a procura de alternativas ao anterior teatro engajado brasileiro, que se esgotou.	Em como o humor implacável do dramaturgo irlandês antecipa o grande teatro político de Brecht e as fábulas morais de Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt. Ou seja, uma boa parte do melhor teatro moderno posterior a Ibsen.	Na série de *pas-de-deux* e duos que ilustram o romantismo pouco dramático de Pederneiras, que usa e abusa das duplas. Há muitos movimentos desarticulados e histéricos em contraponto com uma música bem romântica de Tom Zé.
PARA DESFRUTAR	O livro *Ébano* (Cia. das Letras, R$ 37), de Ryszard Kapuscinski, é um relato sobre as muitas guerras invisíveis da África. O autor descreve a situação com base em casos pessoais das mães-coragem que encontrou em viagens pelo continente.	O folhetim *A Mentira* e a coletânea *Não se Pode Amar e Ser Feliz ao Mesmo Tempo*, inéditos em livro (Cia. das Letras, R$ 24,50 cada um), lançados em comemoração aos 90 anos do nascimento de Nelson Rodrigues (1912-1980).	*A Hora do Teatro Épico no Brasil* (Graal, 234 págs., R$ 23,50), de Iná Camargo Costa, estuda como se deu a incorporação do modelo épico no teatro brasileiro como uma alternativa ao drama burguês, assunto afim a esta proposta da Cia. do Latão.	O espetáculo estimula a leitura de Max Weber e a procura nos sebos das obras de Shaw (teatro, romance, ensaio). Em vídeo, a versão atenuada de sua peça *Pigmaleão* é o musical *My Fair Lady – Minha Bela Dama* (1964), de George Cukor.	Nas apresentações do grupo é possível comprar, em CD, as trilhas compostas para a companhia. *Santagustin* traz sete choros, que misturam diferentes canais sonoros, e convidados especiais nos vocais, como Vange Milliet e Tetê Espíndola.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / NINO ANDRÉS / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / JOSÉ LUIZ PEDERNEIRAS/DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / LEOPOLDO DE LEO JR./DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO

UMBERTO EGO & GILBERTO GIDELEUZE
EM
JANTARZINHO ÍNTIMO
OUÇA, UMBERTO, ESTÁ TOCANDO A NOSSA MÚSICA
A VELHA SONATA Nº 2 PARA PIANO PREPARADO DE JOHN CAGE
CACO GALHARDO